

**Que corpo é esse?**  
**Movimentos etnográficos sobre corpos que dançam**

**Alexa Ranaldo**

**Dissertação de Mestrado em**  
**Antropologia – Temas Contemporâneos**

**Versão corrigida e melhorada após a sua defesa pública**

Alexa Ranaldo  
Que corpo é esse? Movimentos etnográficos sobre corpos que dançam  
(2019)

**Setembro, 2019**

**Que corpo é esse?**  
**Movimentos etnográficos sobre corpos que dançam**

**Alexa Ranaldo**

**Dissertação de Mestrado em**  
**Antropologia – Temas Contemporâneos**

**Versão corrigida e melhorada após a sua defesa pública**

Alexa Ranaldo  
Que corpo é esse? Movimentos etnográficos sobre corpos que dançam  
(2019)

**Setembro, 2019**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Antropologia - Temas Contemporâneos, realizada sob a orientação científica das Professoras Doutoradas Margarida Fernandes e Teresa Fradique

## **AGRADECIMENTOS**

Nenhum conhecimento é o produto de apenas uma pessoa, assim como não é produzido apenas por uma área, mas por muitas e muitos, que fazem possível a sua concretização. A realização desta dissertação de mestrado, contou com os fundamentais trabalhos daqueles que produziram conhecimento antes de mim e com o apoio e a paciência das pessoas que me acompanharam neste processo, as quais vai minha gratidão.

À Professora Teresa Fradique pela sua orientação, pela sua disponibilidade e seus conhecimentos que me transmitiu e disponibilizou.

À Professora Margarida Fernandes, por ter aceitado mergulhar na dança, pelas suas opiniões e críticas, por facilitar o meu português.

À Benvindo, Petchu e Jorge, que se abriram e confiaram no meu trabalho, sendo para mim um enriquecimento indispensável na antropologia, na dança e na vida.

À minha família, de sangue, de amor e de amizade, que me acompanhou e me aguentou neste momento da vida.

Ao movimento, ao fluir, á dança.

Às minhas duas deusas avôs, que me protegem e me guiam em cada passo.

Meu trabalho é para vocês.

## RESUMO

O corpo na dança é um sujeito multifacetado nas suas possibilidades. Foi com este pressuposto que se delineou o objetivo de investigar a percepção que três bailarinos têm sobre o próprio corpo, observando o movimento em paralelo com as perspectivas, as interpretações e os discursos produzidos pelos próprios sujeitos sobre as suas próprias práticas e experiências.

As importantes contribuições que a antropologia tem trazido para melhor entender o universo da dança, tornam-na numa ferramenta útil para melhor conhecermos esta forma de expressão humana. Da mesma forma, a dança tem contribuído, e continua a contribuir, para uma melhor compreensão das sociedades humanas, sujeitos de estudo da antropologia. Além dos elementos culturais coletivos que influenciam e se refletem na dança, e sobre os quais a antropologia tende a focar-se, existe igualmente a dimensão da manifestação da individualidade dos intérpretes através da experiência performativa propriamente dita. É sobre este aspeto que este trabalho propõe abordar a dança.

Para perseguir este objetivo, parte-se, antes de mais, da ideia de corporeidade, investigando e acompanhando três bailarinos – Pedro Vieira (Mestre Petchu), Benvindo Fonseca e Jorge Ciprianno – que têm um percurso e uma posição particulares no panorama da dança em Lisboa. O corpo, na performance da dança, é, assim, analisado como meio de representação, de expressividade humana e veículo de comunicação, nas suas qualidades criativas e expressivas, considerando os fatores que os bailarinos têm em comum, como possíveis elementos marcantes nos sentidos atribuídos à sua prática.

**Palavras chave:** antropologia do corpo; antropologia da dança; antropologia da performance; arte; corpo; dança; movimento; Lisboa.

## **ABSTRACT**

In dance, the body is a multifaceted subject of possibilities. This assumption led to the objective of investigating the perception that three dancers have about their own bodies, simply by listening to the movement along with perspectives, interpretations and discourses produced by the subjects themselves about their own practices and experiences.

In this matter, while anthropology has become an important tool to better understand the universe of dance, also the latter has contributed to comprehend and know human societies. In addition to the collective cultural elements that influence and are reflected in the dance, on which anthropology usually focuses, there is also the weight that all this has for dancers and the manifestation of individuality through performative experience. It is on this aspect that the work intends to approach the dance.

To pursue this objective, this thesis starts by the concept of corporeality, investigating and accompanying three dancers – Pedro Vieira (Mestre Petchu), Benvindo Fonseca and Jorge Ciprianno – who have singular paths and roles in the dance scene of Lisbon. The body will be analyzed as a mean of representation, human expressiveness and communication, in its creative and expressive qualities, considering the factors that the dancers have in common, as possible remarkable elements in the meanings attributed to dance.

**Keywords:** anthropology of the body; dance anthropology; performance anthropology; art; body; dance; movement; Lisbon.

## Índice

<b>Introdução .....</b>	<b>1</b>
Algumas notas sobre os anexos visuais e audiovisuais .....	7
<b>Capítulo 1 Antropologia na performance da dança .....</b>	<b>9</b>
1.1 Palavras na dança e movimentos na escrita: percursos da antropologia com a dança .....	10
1.2 Corpo em performance .....	15
1.3 Sobre o corpo do observador: reflexão sobre a metodologia utilizada .....	20
<b>Capítulo 2 Palavras de corpos .....</b>	<b>27</b>
2.1 Cada corpo é sua dança: <i>bata de cola</i> .....	30
2.2 Movimentos narrativos .....	43
2.3 Pensar com o corpo - treino .....	50
2.4 Corpos em movimento enquanto experiência e expressão cultural .....	63
<b>Capítulo 3 “Chão onde o bailarino pisa” .....</b>	<b>66</b>
3.1 “Que chão é este em que danço?” .....	69
3.2 Dançar a natureza e a ancestralidade .....	77
3.3 Re-dançar as formas da “dança africana” .....	86
3.4 Mensagens e políticas nos corpos dançantes .....	93
<b>Capítulo 4 Corpo e pensamento coreográfico .....</b>	<b>100</b>
4.1 Libertar o movimento: fusão. Processo de criação e composição .....	103
4.2 Papel das linhas na dança: desenhos de Petchu enquanto estudo de caso .....	108
4.3 Corpo como lugar onde a dança se renova e sobrevive .....	115
<b>Conclusões .....</b>	<b>123</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>127</b>
<b>Anexo 1 - Audiovisual .....</b>	<b>132</b>
<b>Anexo 2 - Arquivo das perguntas realizadas nas entrevistas .....</b>	<b>132</b>

## Índice de Figuras

1 Desenho de Clarice Panadés   Corpos de linhas intensas   2019   © Clarice Panadés. ....	26
2 Fato bata de cola de Benvindo Fonseca   Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa   2018   © Alexa Ranaldo. ....	30
3 Mestre Petchu   Performance com Ballet Tradicional Kilandukilu   Brasil   2017   © Ballet Tradicional Kilandukilu. ....	40
4 Benvindo Fonseca   Renacê Solo   Museu do Azulejo da Igreja Madreus, Lisboa   2012   © Foto divulgação. ....	41
5 Jorge Ciprianno   Igbàdú – o Céu e a Terra   Centro Cultural Malaposta, Odivelas   2018   © InConstance Photography. ....	42
6 Benvindo Fonseca   Sessão fotográfica   2012   © Joaquim Leal. ....	49
7 Desenhos da teoria e metodologia de Mestre Petchu   Exercícios de aquecimento   Lisboa   2018   © Alexa Ranaldo. ....	56
8 Jorge Ciprianno   Aula de afro contemporâneo   Jazzy Dance Studios, Lisboa   2018   © Victor Trincão. ....	60
9 Mestre Petchu   Aula de dança tradicional africana/angolana   100 Makas Dance Studio, Lisboa   2019   © Alexa Ranaldo. ....	61
10 Benvindo Fonseca   Aula de dança contemporânea   Show It Dance Academy, Almada   2019   © Show It Dance Academy. ....	62
11 Benvindo Fonseca   Renacê Solo   Convento de Mafra, Mafra   2012   © Alceu Bett. ....	74
12 Jorge Ciprianno   Dança de Obatalá   Lisboa   2019   © Green Mind. ....	75
13 Mestre Petchu   Performance com Ballet Tradicional Kilandukilu   Lisboa   2015   © LikeCarlosPhot. ....	76
14 Benvindo Fonseca   Cromeleque Solo   Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa   2018   © Alexa Ranaldo. ....	85
15 Mestre Petchu   2012   © Foto divulgação em Academia Danças do Mundo. ....	91
16 Jorge Ciprianno   Aula de afro contemporâneo   Art Keizen, Lisboa   2018   © Alexa Ranaldo. ....	92
17 Jorge Ciprianno   Sessão fotográfica   2018   © Negro Complicado HC. ....	99
18 Desenhos da teoria e metodologia de Mestre Petchu   Coreografia “Rei Leão” do Ballet Tradicional Kilandukilu   Lisboa   2019   © Alexa Ranaldo. ....	111
19 Desenhos da teoria e metodologia de mestre Petchu   Coreografia “Yambo Yambo” do Ballet Tradicional Kilandukilu   Lisboa   2018   © Alexa Ranaldo. ....	112
20 Desenhos da teoria e metodologia de Mestre Petchu   Coreografia “Quotidiano” do Ballet Tradicional Kilandukilu   Lisboa   2018   © Alexa Ranaldo. ....	113
21 Desenhos da teoria e metodologia de Mestre Petchu   Movimentos básicos da kizomba   Lisboa   2018   © Alexa Ranaldo. ....	114
22 Mestre Petchu   Performance com Ballet tradicional Kilandukilu   Lisboa   2014   © River Party. ....	120
23 Jorge Ciprianno   Igbàdú – o Céu e a Terra com CIA Agadá   Teatro Armando Cortez, Lisboa   2018   © Alexandre Conceição. ....	121
24 Benvindo Fonseca   Solo   México   2015   © Felix Vasquez. ....	122



## Introdução

*“I have always believed that it was a place of transformation and that my body, my whole being, would become a conduit for experiences that were greater than I.”* (Bill T. Jones, *Free to Dance*<sup>1</sup>, part 1, in Gottschild, 2003, p. 241)

Corpo em movimento. Corpo que dança. Corpo como texto, corpo como indivíduo, corpo como cultura. Um corpo com suas variantes e transformações. Um corpo de pesquisa. Um corpo e vários corpos. Que corpo é esse?<sup>2</sup> Que corpos são esses?

A escrita deste trabalho é uma caligrafia/registo com origem na observação de corpos, onde várias formas se encontram e se traduzem em palavras. Aqui o corpo é também narrador.

Mas de que corpos estamos falando? O enfoque desta pesquisa é sobre o corpo no ato de dançar, não limitado ao corpo cénico, mas um *corpo-corpo*<sup>3</sup>, que carrega sua história, sua cultura, sua vida, sua identidade, entre os vários elementos que se sobrepõem e se reconstroem quotidianamente. Este é o corpo do bailarino, observado como conjunto de elementos reais que adquirem formas e qualidades através de possibilidades de movimentos para se expressar. Encontro através dele, uma forma cinética de contar, através de movimentos iniciados com intenções fortes, que vão marcar-nos e ao mesmo tempo inquietar-nos sobre os métodos para abordar a dança através da antropologia, fazendo surgir novas questões.

Como é óbvio, não existe uma única maneira de olhar para o corpo de um intérprete-bailarino, mas, ao contrário, vários aspetos, vários fatores, que cruzam as

---

<sup>1</sup> Um documentário de três partes, de Madison Davis Lacy (2001), crónica do papel da dança africana-americana.

<sup>2</sup> A expressão “que corpo é esse?” é inspirada numa roda de conversa intitulada «Que corpo é esse? Que voz é essa?» orientada por Pedro Barbosa, Babalorixá, sacerdote da religião afro-brasileira do candomblé e companheiro do bailarino envolvido na tese Jorge Ciprianno. O encontro acontece em Lisboa no evento organizado pela Companhia de Dança Afro Contemporânea Agadá, (27 e 28 de outubro de 2018) intulado “Encontro de Dança e Canto de Matriz Africana em Diáspora”, atividade que tinha como objetivo promover a conexão e a partilha de conhecimentos entre artistas, cujo ponto em comum é o trabalho desenvolvido com dança e música de influência africana.

<sup>3</sup> Adotei expressão “*corpo-corpo*” para transmitir o peso dos corpos dos quais estou falando, não apenas um peso em termos de corpos artísticos, mas antes de tudo em termos humanos, cada um com sua unicidade.

diferentes histórias, trajetórias, marcas; são múltiplos corpos criando suas próprias *corpografias*<sup>4</sup> (Serrano, 2010, p. 61).

Acredito que a fala de cada pessoa seja importante, pelo seu conteúdo e pela sua forma, seja ela presente através da escrita, do desenho, da voz ou do movimento. Minha fala aqui propõe um olhar sobre a dança através da antropologia, mas também um olhar sobre a antropologia através da dança, porque parte de um corpo escrevente e dançante, influenciado por vivenciar percursos entre ambas as disciplinas.<sup>5</sup>

O ponto de partida está ligado à intenção inicial de focar a pesquisa sobre um projeto que estava chamando minha atenção como estudante de antropologia e como dançarina, já há algum tempo. Trata-se do surgimento da Companhia de Dança Afro Contemporânea Agadá, dirigida por Jorge Ciprianno. Ao direcionar a atenção sobre este projeto, me dei conta que a dimensão da corporalidade em conjugação com o movimento, eram aspetos que me pareciam mais relevantes que uma abordagem de carácter monográfico sobre a companhia. Foi assim que decidi alargar a pesquisa, incluindo outros intérpretes/corpos/práticas distintas, para produzir discursos mais ligados ao corpo na dança. Incluí, assim, na investigação, além de Jorge Ciprianno, os bailarinos Benvindo Fonseca e Pedro Vieira (conhecido como Mestre Petchu<sup>6</sup>). Os três bailarinos profissionais estão ligados ao contexto artístico lisboeta e os três carregam nos corpos experiências migratórias e vivências que desenham suas próprias danças, desenvolvendo, em medidas distintas, trabalhos que apresentam, nos seus discursos, uma ligação à própria raiz, à terra, à espiritualidade e à fusão de técnicas de dança, elementos que caracterizam a minha prática e o meu estudo da dança e explicam a minha ligação ao terreno. É essa carga forte

---

<sup>4</sup> O termo *corpografia* foi proposto por Serrano para destacar a ideia de um tipo de biografia dos corpos que pretendia fazer sobre os integrantes do grupo de teatro Dimenti, ou seja, escritas corporais de “arquiteturas efémeras inacabadas” (Serrano, 2010, p. 116).

<sup>5</sup> A escolha do tema surge do meu interesse pelo movimento, na sua observação e na sua prática enquanto dançarina, que vivo através do meu corpo, atualmente no contexto de Lisboa. Desde que sou criança, minha forma de me expressar é através do corpo, em particular através da dança, que sempre estudei e me acompanhou, nos últimos anos com mais intensidade. Comecei com o ballet, mas crescendo, o meu interesse e os meus percursos na dança se traçaram sempre mais entre a linguagem da dança contemporânea e as danças que de alguma forma têm uma ligação com África (em particular essas conhecidas como dança mandingue, originária da África do Oeste, dança afro-peruana, dança dos Orixás, e a dança afro-brasileira do Maracatu).

<sup>6</sup> O bailarino nos explica que Petchu é uma “alcunha de bairro”, atribuída por um primo na brincadeira e que acabou ficando até na dança, onde é conhecido como Mestre Petchu. “O que eu me apercebi, é que significa grande, grande pessoa, segundo um senhor da Angola que me esteve a explicar” (*Entrevista com Petchu, em 22 de Maio de 2019, sala de dança da escola 100 Makas Dance Studio, Lisboa*).

de múltiplos significados e elementos que me levou a escolhê-los para este trabalho, permitindo-me assim abordar a complexidade do corpo na dança.

A análise proposta parte da perspectiva da antropologia da dança para acompanhar o corpo de bailarinos, considerado como herança de interculturalidade<sup>7</sup> e de vivências, representando um lugar de alta complexidade que se intrica ainda mais nos processos de influências contextuais e criativas, como a dança. Durante um período de cinco meses, (em alguns casos foi mais alargado), acompanhei e participei em ocasiões da vida dançada destes três bailarinos profissionais, uma vida dedicada à dança, porque composta predominantemente por movimentos, baseada sobre os percursos do corpo, onde aquela é sempre intencionalmente presente. A observação participante aconteceu em momentos de dança individuais, mas também em ocasiões didáticas porque os três bailarinos também lecionam aulas a outros praticantes.

Poderíamos dizer que os três, com intensidades distintas, estão relacionados de alguma forma com uma dança *afro-orientada*<sup>8</sup>, em parte pelas experiências biográficas e em parte pela relação com contextos alternativos (Brasil, Moçambique, Angola) à hegemonia europeia que tem, desde há séculos, definido a agenda da dança contemporânea e os modelos de disciplina dos seus corpos. Mas ao longo da pesquisa percebi que o que fazia mais sentido era eu me afastar da consideração das danças *afro-orientadas*, da afro-descendência, do conceito de corpo negro, como questões únicas e centrais da investigação, tendo desde o início procurado evitar uma etnografia centrada sobre etiquetas e estereótipos, e optando por observar, pensar e escrever sobre corpos dançantes.

Benvindo José Tavares Fonseca (1964), filho de pais cabo-verdianos, nasceu e cresceu em Moçambique, mudando-se na adolescência para Lisboa, com toda a família. É um bailarino importante na cena da dança em Portugal, formado no Conservatório Nacional em Lisboa e na Escola de Formação da Fundação Calouste Gulbenkian, mas também entre Nova Iorque e Londres. Coreografa para diferentes companhias de dança portuguesas, entre as quais o extinto Ballet Gulbenkian, a Companhia de Dança de

---

<sup>7</sup> Lugar de troca entre culturas diferentes.

<sup>8</sup> Com o conceito de danças afro-orientadas, Luciane Ramos Silva (2018) se refere às danças comumente associadas às categorias de dança afro, dança afro contemporânea, dança negra, dança negra contemporânea, dança africana.

Almada, a Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo, e companhias internacionais.

Pedro Vieira Dias Tomás, conhecido como Mestre Petchu, nascido em 1967, é bailarino, coreógrafo, diretor artístico e técnico de dança, originário de Angola. Criou e desenvolve trabalhos com o grupo Ballet Tradicional Kilandukilu, inicialmente em Luanda e, a partir do 1996, em Portugal. Foi o primeiro professor a inserir kizomba e semba como ensino metodológico. O seu trabalho desenvolve-se através da investigação das danças angolanas, trazendo suas criações pelo mundo, tornando-as conhecidas dentro e fora de Portugal e de Angola.

Jorge Ciprianno, nasce em 1990, é bailarino originário de Salvador, Bahia (Brasil). Formado em Dança Moderna e Afro Contemporânea pela Escola da Fundação Balé Folclórico da Bahia (Brasil), foi bailarino também em Londres e em Hamburgo, na Alemanha. Em Lisboa funda, em 2018, junto com outros profissionais, a Companhia de Dança Afro Contemporânea Agadá. O seu trabalho é direcionado à contemporaneidade, mas inspirado na cultura Yorùbá<sup>9</sup>, nas danças dos Orixás<sup>10</sup>, e nas danças da África do Oeste.

Através dos três bailarinos, são apresentadas algumas possibilidades etnográficas de olhar o corpo na dança, que reforçam a ideia do corpo como local de saber em contínuo movimento. A escrita não pode ser vista como a única forma para confinar os saberes, já que estes podem ser nutridos no corpo e na prática performática, sendo que é através das singularidades específicas dos sujeitos da pesquisa que conseguimos perceber como os corpos são agentes conhecedores, apreendedores, transformadores, transformativos e inovativos.

O foco sobre o corpo, mais que sobre outros aspetos, está provavelmente relacionado com o interesse sempre crescente que se desenvolve em mim pela interdependência entre este e quem o vivencia.<sup>11</sup> Mas ao abordá-lo, não se considera

---

<sup>9</sup> O povo Yorùbá ou Ioruba, é um dos maiores grupos étnicos da Nigéria, presente também em Benim e Togo. Muitas pessoas desse povo foram trazidas para a América como escravos. No Brasil, esse povo foi chamado de *nagô* e influenciou o surgimento do candomblé, religião afro-brasileira baseada sobre o culto dos Orixás (Ribeiro, 1996).

<sup>10</sup> Divindades veneradas no candomblé que personificam energias e forças da natureza. Para aprofundar mais refero: Prandi, R. 2005. *Segredos guardados: Orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras.

<sup>11</sup> Esta questão levou-me no presente ano a aprofundar o mundo do yoga, tornando-me professora, facto que se desenvolve subtilmente ao longo da pesquisa. Como reflexo da minha imersão no yoga, comecei a

apenas o corpo físico biológico, nem apenas o corpo psicológico ou socioantropológico<sup>12</sup>, mas também o corpo da pessoa que carrega em si várias camadas de informação. Trata-se, portanto, de um corpo não isolado, nem reduzido a simples produto de cultura, mas de um conjunto de forças subjetivas, moldado pela ação conjunta destes fatores em travessia com outros elementos contextuais.

Assim através das etnografias apresentadas, é abordada a complexidade do corpo dançante, a maneira como os movimentos são criados, compreendidos e incorporados no contexto contemporâneo da dança em Lisboa, junto com a aprendizagem e o trabalho quotidiano do corpo, ou seja, a necessidade constante de desenvolver consciência e intenções específicas ao executar os gestos e os movimentos. Em suma encara-se o processo do corpo enquanto um canal poderoso de transmissão e de manifestação de sabedoria, e ao mesmo tempo de criação, em contínua transformação.

Procuramos, no quadro da dança, onde a corporalidade é central, perceber de que forma a questão do corpo se revela duplamente profunda porque a tomamos, não apenas na dimensão técnica e estética, mas na forma como permite aceder a aspetos da verdade de “quem eu sou”. É nos corpos que energias e histórias se encontram e se refletem; aceitar disponibilizar-se a esta forma de narrativa significa, por parte dos sujeitos, expor o que eles vivem e vivenciam ali dentro.

No começo foi difícil decidir a forma como abordar o tema, porque tinha uma grande vontade de deixar falar mais a dança em si, do que a razão da palavra. Para fazer isso, decidi observar o movimento destes bailarinos em ocasiões de treino, ensaios e aulas, complementando com entrevistas semiestruturadas sobre a perceção e a questão do próprio corpo e sobre os percursos de vida e de carreira individuais. Para fazer de maneira a que a fala viesse, o mais possível, da dança, tentei não impor nenhuma linguagem específica ou formal, mas deixei os sujeitos se expressarem. Para minha sorte, eles foram pessoas incrivelmente disponíveis comigo, criando-se, desde o início, uma atmosfera de confiança, na qual foi mais fácil conversar com sinceridade e com um sentir desde dentro, ou seja, desde o próprio corpo.

Também foi difícil sentar. Limitar meus movimentos ao observar e anotar durante a pesquisa, foi um desafio à tentação de ir do outro lado e dançar. Foram estas situações

---

considerar o indivíduo também na dança como uma "força da mente e do corpo", indissociável do entorno, divergindo do paradigma da separação entre corpo e mente, fruto do dualismo cartesiano.

<sup>12</sup> Referido as formas de relações sociais.

que me levaram a incluir também o meu corpo dançante entre os meios de pesquisa etnográfica e, por consequência, a me questionar sobre o lugar do corpo do pesquisador, que aborda o estudo do movimento recorrendo a técnicas que o levam a reduzir o seu próprio movimento.

Uma abordagem acadêmica que privilegia a investigação teórica sobre práticas, mesmo quando inclui observações empíricas seguidas de análises, parte muitas vezes de uma perspectiva distanciada. Esta distância do objeto de investigação, parece-me representar, nesta área em particular, o risco de não captar o conhecimento que está ancorado nos corpos dos bailarinos. Por isso propõe-se que o texto e a performance se cruzem no mesmo nível horizontal e nos permitam uma compreensão que se pretende mais profunda sobre modos que os corpos têm de fazer dança, reconhecendo que, inevitavelmente, em todas as etapas, o trabalho foi influenciado pela minha experiência na dança, na antropologia, e na vida, tanto na escolha dos métodos, como na definição das questões da pesquisa. A abordagem antropológica é aqui uma participação ativa e incorporada, uma “participação prática” que, como defende Conquergood, visa simultaneamente, o “*knowing how*” e o “*knowing who*” (Conquergood, 2002, p. 146).

Igualmente importante para este trabalho foi a contribuição da antropóloga-bailarina Katharine Dunham<sup>13</sup> na sua proposta de confluência dinâmica entre a antropologia e a dança. Através de uma pesquisa no Caribe ao longo de dez meses de investigação, Dunham encontrou, não apenas o conteúdo que procurava, mas também uma abordagem para a criação coreográfica: com os resultados das suas pesquisas, criou uma performance de cariz etnográfico que trazia ao palco uma abordagem intercultural. O seu esforço de fazer uma tradução do trabalho de campo antropológico para a performance permitiu privilegiar o corpo e o seu potencial expressivo. O trabalho de Dunham é caracterizado por Clark como uma “*performed ethnography*” na medida em que o ponto de partida do seu trabalho é a pesquisa de campo antropológica, que serve como base a ser transmitida posteriormente ao seu próprio corpo e ao corpo dos outros bailarinos com vista à criação de uma performance que mostra e representa os resultados conseguidos através da pesquisa (Clark, 1994, pp. 188-204). Na presente investigação poderíamos dizer que sigo um percurso inverso: a partir da performance corporal, no

---

<sup>13</sup> Katherine Dunham (1909-2006) foi bailarina, coreografa, antropóloga e ativista americana, conhecida em particular por trazer a contribuição afro-caribenha para a dança americana, até então dominada pela influência europeia.

corpo dos bailarinos e experimentada também no meu, os movimentos traduzem-se em escrita, através da pesquisa de campo, numa “*ethnographed performance*”.

### **Algumas notas sobre os anexos visuais e audiovisuais<sup>14</sup>**

Um dos objetivos que norteou a pesquisa desde o seu início foi o de tentar fazer as imagens destes corpos dançantes aparecerem nas palavras do texto. Assim, paralelamente à recolha de dados, e em particular no momento da escrita, procurou-se desenvolver algumas metodologias que permitissem ao leitor ver e apreender a corporeidade que constituí o objeto de estudo desta pesquisa. Perseguindo este objetivo, que por vezes se tornou difícil de reverter para a escrita, decidi incluir no trabalho final uma recolha fotográfica que acompanha o texto e um anexo constituído por um vídeo curto para complementar a perceção sobre a construção dos corpos dançantes. Pensar as possibilidades do uso das imagens na reflexão antropológica, implica entender a imagem como forma específica de linguagem, e mesmo se neste trabalho a componente visual e audiovisual tem um caráter complementar, é aplicada como canal poderoso de expressão antropológica, porque de fato, como destacado por MacDougall, “showing becomes a way of saying the unsayable” (MacDougall, 2006, p. 5).

Embora inicialmente o material audiovisual fosse parte integrante da pesquisa de campo, com o objetivo metodológico de me ajudar na escrita, só após a recolha de dados acabou por se tornar parte do resultado. Trata-se de imagens que, dentro da sua natureza crua de recolha de campo, pretendem chegar a conseguir explicar dimensões da dança que vão para além das palavras. O vídeo é, por esta razão, apenas um fluxo seguido de movimentos filmados, alguns por mim outros por terceiros, de Benvindo, Jorge e Petchu, e que procura nada mais do que transmitir a “sensação” dos corpos dançantes e do movimento, permitindo mergulhar um pouco mais nas práticas e nos discursos dançantes dos três bailarinos. A intencionalidade de deixar as imagens aparecer assim “cruas”, filmadas com distintos tipos de aparelhos (telemóvel incluído) e espontaneamente, sem muito trabalho estético de montagem, tem o objetivo de deixar o movimento transportar-nos, assim, para como ele aconteceu. Pretendi ainda deixar revelar o meu corpo de pesquisadora atrás da câmara. Um corpo sensível ao que esta acontecendo e que, inevitavelmente, influencia e age de alguma maneira ao filmar, porque, de fato, também

---

<sup>14</sup> Para visionar o anexo vídeo, pode aceder ao filme *online*, em <https://youtu.be/JbIR5MLQxIM>. Em alternativa visionar a partir do DVD da dissertação.

o corpo que filma se movimenta e acaba, tal como destaca MacDougall (2006), por se transformar num "resíduo" que permanece no vídeo.



## **Capítulo 1**

### **Antropologia na performance da dança**

Recorrentemente temos a sensação de que a dança, como forma de arte, nos faz viajar para um mundo diferente, por vezes mais inteligente, recheado de emoções, sensações e ideias, mas é com uma atenção – que poderíamos designar de matriz etnográfica – que nela encontramos sempre alguma referência à realidade.

“Procurei desmontar a percepção frequentemente expressa de que a dança teatral seria uma prática veiculadora de uma linguagem universal, desencadeada pela emoção, com propósitos eminentemente estéticos e dissociada de todos os outros aspetos da experiência e da vida humanas, defendendo, pelo contrário, que a dança é uma prática cujas formas, sentidos e discursos produzidos pelos praticantes são indissociáveis da particularidade do contexto social, cultural, político e histórico em que se desenvolvem.” (Fazenda, 2016, pp. 51-52)

Através da dança muitas vezes acedemos a informações indispensáveis para compreender indivíduos e culturas, porque a seleção do que nela é movido, representa uma mensagem importante para quem a executa. As porções de realidade que encontramos na dança são o que atraiu a antropologia para se aproximar desta forma de movimento, com o objetivo de compreensão da especificidade da cultura e do indivíduo, assim como dos significados da dança. Mais geralmente, o olhar da antropologia visa determinar como a dança afeta e é afetada por fatores sociais, históricos, contextuais e, em particular, culturais. Quando falamos da relação entre dança e cultura, falamos da cultura que é assumida por Geertz (1973), como um conjunto de teias de significados tecidos pelos homens, significados esses incorporados e postos em ação pelos agentes sociais que, segundo o autor, devem ser interpretados.

“Parafraseando as teorias de Geertz relativamente à arte, diríamos que a dança é uma prática cultural pela qual os atores sociais atualizam, representam as suas visões do mundo e da vida e materializam uma forma de experiência. E como é que os atores sociais o fazem? Fazem-no através de símbolos, que cabe ao antropólogo não explicar, mas interpretar, perspectiva que tinha sido antecipada por Evans-Pritchard.” (Fazenda, 2014, p. 62)

Tal como explicitado pela antropóloga da dança Maria José Fazenda, Geertz defende que o que interessa do antropólogo não é tanto explicar as práticas, mas perceber

o que nelas é dito e comunicado, e esta visão, segundo a autora, abriu uma nova janela para o estudo da dança permitindo entendê-la como prática cultural carregada de símbolos e através da qual os seus praticantes (e também observadores) produzem sentidos para as suas vidas e refletem sobre elas (Fazenda, 2014, p. 63).

Esta visão, permite uma aproximação do estudo antropológico da dança, à qual Conguergood acrescenta a valorização do caráter permeável da prática. Segundo o autor, as performances culturais registam e irradiam dinâmicas – "structures of feeling" – levando-nos a formas alternativas de conhecimento que excedem o controle cognitivo (Conquergood, 2002, pp. 149-150). A dança enquanto arte faz parte dessas teias de significados e é aberta. É expressão de subjetividades, coletividades, histórias reais e inventadas, é inspiração da cultura e da sociedade. Os movimentos dos corpos que constituem a prática da dança, além de representar formas diferentes de se expressar, incorporam as experiências de vida, sociais e culturais dos indivíduos. Mesmo pela sua complexidade, a dança e seus corpos, mais que lidos e interpretados, precisam ser compreendidos através de uma análise focada.

## **1.1 Palavras na dança e movimentos na escrita: percursos da antropologia com a dança**

*“Vamos através do movimento, deixar que os corpos nos tragam em trajetórias recuperadas.”* (Silva, O negro na dança - Diálogos Ausentes, vídeo in Itaú Cultural, 2017)

Os sujeitos desta dissertação são de sexo masculino, mas, no campo específico da dança, os conceitos a que recorro nesta dissertação – e que mais me inspiram no meu percurso entre a dança e a antropologia – são, sobretudo, mulheres: Gertrude Kurath, Joann Kealiinohomoku, Katherine Dunham, Luciane Ramos Silva e Maria José Fazenda. Elas são pioneiras no que concerne à metodologia e à reflexão crítica na área de antropologia da dança.

Assistindo a uma apresentação *O negro na dança – Diálogos Ausentes* (Itaú Cultural, 2017) de Luciane Ramos Silva, fiquei capturada, entre muitas ideias, por esta expressão: “Organizei minha fala em três movimentos”, e trouxe ela aqui, neste meu trabalho, para organizar os movimentos em palavras e as palavras em movimentos.

Numa abordagem mais imediata, a dança surge como uma das mais simples e básicas expressões humanas. Surge-nos como uma reação *da* vida, ou como uma reação *à* vida, para a qual precisamos apenas do nosso corpo. É na complexificação desta ideia que a antropologia surge como uma abordagem útil. Mas esta disciplina, herdeira de uma noção de cultura tendencialmente separada da materialidade, demorou em prestar-lhe atenção, na medida em que era o próprio corpo, enquanto tal, enquanto instrumento performativo que era inicialmente excluído do próprio discurso antropológico, ao contrário de outras áreas como, por exemplo, a literatura (Jackson, 1989, p. 121). A antropologia traz o corpo para a sua inquirição, primeiro numa perspectiva evolucionista, como afirma Fazenda (2014), para depois, já no século XX, começar a tomar a dança enquanto objeto de estudo, na perspectiva em que ela seria indissociável do contexto sociocultural do qual emerge. É apenas com o aumento de interesse pela recolha das danças, principalmente folclóricas, que podemos começar a definir a antropologia da dança como um ramo da antropologia.

Esta área da antropologia percorreu um caminho que partiu do estudo da dança como elemento caraterizante das culturas “exóticas” para se aproximar sucessivamente da dança enquanto expressão das culturas locais. Mesmo se nesta pesquisa a abordagem não passa por olharmos a dança enquanto elemento folclórico, mas sim como um movimento de corpos particulares e distintos, considerando a sua prática enquanto processo criativo e simbólico, é aqui importante abrir um parêntese sobre a categoria de dança folclórica, tal como é definida pela antropologia da dança, na medida em que foi um dos primeiros passos que me permitiu investigar e apreender a dança através de um olhar antropológico.

Considerada fundadora da etnologia da dança, ao publicar o artigo “Panorama of Dance Ethnology” na *Current Anthropology* (1960), Gertrude Kurath foi uma das precursoras desta abordagem da dança como cultura. Neste ensaio, a autora deixa clara sua posição face à necessidade de se reconhecer o estudo etnográfico da dança como um ramo da antropologia, abordando assim as várias definições de dança folclórica. Recolhendo definições que permitissem circunscrever este tema de primeiro interesse da antropologia da dança, o trabalho de Kurath mostra-nos como não houve uma concordância inicial sobre o mesmo. Enquanto que o crítico da dança Anatole Chujoy (1894-1969) a define como “uma dança criada por pessoas sem a influência de nenhum coreógrafo, mas construída para expressar sentimentos”, o pioneiro da dança americano,

Ted Shawn (1891-1972), subordinou a “dança étnica” à categoria de “dança folclórica” e ulteriormente distingue-a dessas a que chama de “dança etnológica” ou artística. Já Hugh Thurston (1922-2006) exclui completamente da “dança folclórica” as danças comerciais de palco e do cinema, com base no fato de que os objetivos da dança comercial removem os vários entalhes das raízes (Kurath, 1960, p. 235).

Kurath amplifica então o conceito incluindo a dança tradicional, nacional e folclórica na categoria de dança “étnica” e define dança teatral como uma manipulação das precedentes, livremente criativa, mas inicialmente sem definir uma linha divisória dura e clara. É só gradualmente que irá distinguir mais estreitamente “danças folclóricas” ou “étnicas” e “criações artísticas”, aderindo finalmente à definição que Webster faz da dança:

“Rhythmic movement having as its aim the creation of visual designs by a series of poses and tracing of patterns through space in the course of measured units of time, the two components, static and kinetic, receiving varying emphasis (as in ballet, natya, and modern dance) and being executed by different parts of the body in accordance with temperament, artistic precepts, and purpose.” (Webster [1961] in Hanna, 1979, p. 19)

Além de uma das primeiras reflexões sobre a definição do objeto de estudo da antropologia da dança, Kurath contribuiu para relacionar esta prática com outros aspetos da cultura, conferindo valor à sua contextualização e às relações entre os movimentos do corpo e os aspetos relacionados com as relações sociais (Fazenda, 2014, p. 57).

A teoria do estrutural-funcionalismo<sup>15</sup> de Alfred Radcliffe-Brown (1881-1955) forneceu uma estrutura importante para a abordagem da prática cultural como desempenho de funções específicas dentro da estrutura social mais ampla. A dança tornou-se, portanto, passível de ser totalmente integrada no conjunto coerente de uma comunidade e não isolada num campo estético (Das, 2007, p. 36). Mas temos que considerar igualmente que a perspectiva estrutural funcionalista desconsiderou o valor estético da dança em favor do seu propósito utilitário, reforçando, de certa forma, as divisões entre considerar a cultura como arte como parte das nações inadequadamente

---

<sup>15</sup> Abordagem teórica antropológica fundada por Radcliffe-Brown, onde cada sociedade estudada era considerada como uma totalidade, cujas partes eram estruturas sociais interligadas, onde práticas, mitos e rituais, entre estes a dança, exerciam suas funções na manutenção da sociedade (Radcliffe-Brown, 1957).

consideradas civilizadas e cultura como prática funcional como parte de grupos inveridicamente primitivos.

Esta limitação é superada por autoras como a antropóloga Kealiinohomoku ([1970] 2001) quando, no seu ensaio *An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance*, define a dança como:

“A transient mode of expression performed in a given form and style by the human body moving in space. Dance occurs through purposefully selected and controlled rhythmic movements; the resulting phenomenon is recognized as dance both by the performer and the observing members of a given group.” (p. 28)

Neste ensaio, a autora afirma que toda dança é étnica e folclórica, pois toda a dança é um reflexo das tradições culturais nas quais esta se desenvolveu. Neste sentido, mesmo a dança artística de palco tem origem em lugares e contextos específicos. Mas, tal como é destacado por Fazenda (2014), esta tendência em considerar a relação cultura-dança como uma relação de influência-reflexo, não reconhece que existem transformações na dança operadas pelos próprios indivíduos que são transformações da cultura e carregam significados construídos pelos próprios indivíduos, não representando, portanto, apenas um reflexo cultural.

O que parece ser fundamental numa abordagem da dança nos dias de hoje é o papel relativo que desempenha e para tal é preciso exercitar a escuta de quem a prática de forma a perceber se (nesse discurso), para os seus sujeitos, ela é considerada folclórica ou não. É necessário transportar esta relatividade para o plano mais subjetivo e individual do praticante para que se possa aceder aos significados e a importância que as pessoas que a praticam lhe atribuem. Assim, as dicotomias e etiquetas limitadoras dissolvem-se quando se considera a antropologia da dança, não como uma descrição ou reprodução de um tipo particular de dança, mas como uma abordagem e um método de investigar o lugar da dança na vida humana.

Os primeiros trabalhos conhecidos sobre esta disciplina, são principalmente europeus e americanos, portanto “ocidentais”. As duas abordagens apresentam diferenças nos primeiros desenvolvimentos da pesquisa da dança, mas em ambas se encontra a mesma limitação, ou seja, as restrições de estabelecer uma metodologia baseada apenas sobre pontos de vista e conceitos ocidentais. Para os estudiosos de dança europeus, a tendência foi a de estudar mais uma dança no interior da própria cultura, enquanto os

americanos, privilegiaram os estudos de culturas diferentes da sua. Nesse sentido, os estudiosos americanos que abordavam a dança estavam mais ligados ao ramo da antropologia, aplicando os métodos desta disciplina ao estudo da dança e, deste modo, concentrando-se mais sobre as pessoas e os processos coreográficos. Ao contrário, os estudiosos europeus, com origem principalmente da área da musicologia, sentiam mais a necessidade de trabalhar sobre o desenvolvimento de teorias e métodos derivados do material da própria dança, ligados ao conceito de folclore (Torp & Giurchescu, 1991, p. 1). Mas, nessa procura de um folclore que se queria autêntico, eram excluídos os traços considerados não autênticos, impondo uma abordagem “purística” à dança, reduzindo o interesse pelos processos e os contextos, assim como a dimensão expressiva. Foi após a Segunda Guerra Mundial que a principal tarefa se tornou o estudar a "realidade da dança" em suas dimensões sociais e artísticas, construindo teorias e métodos que a abordassem como um fenómeno complexo (Torp & Giurchescu, 1991, p. 2).

Mas de que trata exatamente a *dance ethnology*<sup>16</sup>? Qual ‘é o escopo da etnologia da dança?

Ainda no texto de Kurath, podemos encontrar mais algumas contribuições para esta discussão. A autora cita, por exemplo, Franziska Boas<sup>17</sup>, que descreve a antropologia da dança, como “a study of culture and social forms as expressed through the medium of dance; or how dance functions within the cultural pattern” (Boas [1958] in Kurath, 1960, p. 235). É neste contexto que Kurath utiliza a expressão “etncoreografia” como sinónimo de etnologia da dança e a define como “the scientific study of ethnic dances in all their cultural significance, religious function or symbolism, or social place” (Kurath, 1960, p. 235).

Atualmente a definição de antropologia da dança cobre diferentes áreas de conhecimento ligadas às sociedades humanas e aos indivíduos, reconhecendo que esta prática não pode ser plenamente compreendida sem considerar a realidade, porque vivida por indivíduos que participam de determinadas culturas e sociedades. A etnografia tem-se aproximado recentemente de uma abordagem da dança por referência a um espaço social e cultural concreto com o objetivo de fazer com que a ela não seja atribuído unicamente um valor de objeto de pesquisa, mas que seja também um canal e uma fonte,

---

<sup>16</sup> Uma expressão alternativa à antropologia da dança.

<sup>17</sup> Franziska Boas (1902-1988), foi uma bailarina Americana que utilizou muito a dança como ativismo social, filha dos antropólogos Franz Boas e Marie Krackowizer (Carvalho, 2006, p. 26).

uma forma de abordagem, reconhecendo cada vez mais o seu significado em determinado contexto. Esta abordagem consiste principalmente em estudar a perspectiva dos sujeitos investigados através do recurso a uma série de técnicas de recolha de dados e a uma abordagem teórica que se vai desenvolvendo com o objetivo de construir um estudo do corpo na dança, de realizar um conhecimento direto e uma descrição mais detalhada do movimento, que tenta perceber as práticas nas suas iminências, antes de que elas sejam bloqueadas na elaboração teórica e de sistematização concetual.

## 1.2 Corpo em performance

A dança é frequentemente associada ao conceito de performance e para compreender esta associação é necessário refletir sobre a ideia de performance como prática corpórea.

As definições de *performance* estão difusamente associadas às artes exigindo, neste sentido, a presença física de seres humanos treinados e a demonstração das suas habilidades a um público (Carlson, 1996, p. 3). Mas este termo tem-se tornado de tal forma inclusivo, que chega a estar presente também em discursos sobre economia ou tecnologia. A sua popularidade aumenta em paralelo ao crescimento dos chamados *estudos performativos*, onde se inclui a antropologia, que abraçou o discurso sobre o performático para destacar a importância do seu significado nas práticas culturais, tornando-se num assunto tão atraente, que alguns estudiosos expressaram preocupação sobre a sua onipresença. Dell Hymes, por exemplo, queixou-se de que “if some grammarians have confused matters, by lumping what does not interest them under ‘performance’, as a residual category, cultural anthropologists and folklorists have not done much to clarify the situation” (Hymes, 1973, p. 10).

Para nos focarmos sobre a especificidade da utilização deste termo no contexto da presente investigação, pode ser útil relembrar a reflexão teórica de Victor Turner (1982), um dos pioneiros da antropologia da performance.

“For me, the anthropology of performance is an essential part of the anthropology of experience. In a sense, every type of cultural performance, including ritual, ceremony, carnival, theatre, and poetry, is explanation and explication of life itself, as Dilthey often argued. Through the performance process itself, what is normally sealed up, inaccessible to everyday observation and reasoning, in the

depth of sociocultural life, is drawn forth – Dilthey uses the term Ausdruck, ‘an expression,’ from ausdrücken, literally, ‘to press or squeeze out’. ‘Meaning’ is squeezed out of an event which has either been directly experienced by the dramatist or poet, or cries out for penetrative, imaginative understanding (Verstehen). An experience is itself a process which ‘presses out’ to an ‘expression’ which completes it. Here the etymology of ‘performance’ may give us a helpful clue, for it has nothing to do with ‘form,’ but derives from Old French parfournir, ‘to complete’ or ‘carry out thoroughly’. A performance, then, is the proper finale of an experience.” (p. 13)

Segundo o autor, o conceito de performance seria uma encenação do nosso corpo-mente, que age e penetra os aspetos cristalizados e *liminoides* da sociedade (áreas potencialmente férteis de reescritas de códigos culturais) e capazes de gerar uma mudança a nível sociocultural. A performance neste nível, portanto, é um agir psicofísico que leva a cumprir uma experiência, expressa significados que precisam ser compreendidos e, por isso, leva a refletir sobre a realidade. Segundo Turner (1987), a performance encontra-se ligada ao processo social no seu todo, por esta razão é na arte da performance enquanto processo (dança incluída), que a experiência tem relevância.

Richard Schechner (1988) que trabalhou com Turner ao ponto de revisarem os seus próprios paradigmas em diálogo estreito um com o outro, traz a definição para reflexões mais pragmáticas, ligadas a experiência. O autor identifica de que forma a "performance" pode se mover do palco, seja ritual ou relativo a outras situações culturais específicas e claramente definidas, para outras esferas sociais.

“Performance is an inclusive term. Theater is only one node on a continuum that reaches from the ritualizations of animals (including humans) through performances in everyday life – greetings, displays of emotion, family scenes, professional roles, and so on – through to play, sports, theater, dance, ceremonies, rites, and performances of great magnitude.” (p. 10)

O reconhecimento de que as nossas vidas estão estruturadas de acordo com modos repetitivos e socialmente sancionados de comportamento, levanta a possibilidade de que toda atividade humana, ou pelo menos toda atividade realizada com uma consciência de si mesma, poderia potencialmente ser considerada como performance. Ainda segundo Schechner, a performance seria o que ele chama de "*restored behavior*", um



comportamento simbólico e reflexivo ou comportamento consciente, um papel desempenhado distinto do quotidiano real incluindo o teatro, a dança, o role-playing, tranSES, xamanismo, rituais entre outros. Todos os sujeitos destes contextos, num ou noutro momento, estão conscientes de "desempenhar um papel" a nível social e, segundo o autor, este papel seria um comportamento separado do performer que o executa, porque algo que existe além do sujeito, transmitido, transformado, manipulado e por ele absorvido. De acordo com esta abordagem, a diferença está na atitude: podemos fazer ações impensadamente, as quais Schechner associa ao verbo "to do", mas quando pensamos nelas e as aplicamos no ato performático, isso traz-nos uma consciência que lhes dá a qualidade de performativa, associada pelo autor ao verbo "to perform". A performance seria assim "never for the first time", mas um "twice-behaved behavior" (Schechner, 1985, pp. 35-37).

Encontramos uma visão mais geral do conceito de performance em Carlson (1996), autor de uma das primeiras obras a fornecer uma visão abrangente do conceito de performance a partir da expansão da sua utilização a diferentes campos do pensamento e analisando a sua evolução a partir do 1960.

"Performance by its nature resists conclusions, just as it resists the sort of definitions, boundaries, and limits so useful to traditional academic writing and academic structures. It may be helpful, then, to consider these observations a sort of anticonclusion to a study of this antidiscipline, framed in the mode of selfreflexivity - a mode that characterizes much modern (or postmodern). performative consciousness, whether one is speaking of theatrical performance, social performance, ethnographic or anthropological performance, linguistic performance or, as in the present case, the performance of writing a scholarly study." (Carlson, 1996, pp. 206-207)

A este propósito, Fradique reconhece na definição de Carlson a tendência de inadaptabilidade da performance – enquanto objeto de estudo – às normas estabelecidas e convencionadas pelo campo teórico e académico, nomeadamente devido ao facto de o termo incluir uma quantidade vastíssima de atividades humanas e não-humana (Fradique, 2014, p. 31).

Sendo muitas as práticas que constituem a própria performance, a tarefa de analisar se estamos perante um ato performativo é algo complexo, que não tem que se

reduzir à percepção do observador ou do pesquisador, mas sim à compreensão da intenção do ator. É só com observação e escuta dos intérpretes-bailarinos, e com a consideração da ligação das performances aos contextos particulares nos quais elas acontecem, que podemos perceber suas próprias performances na dança. Esta tem sido uma preocupação particular de Gregory Bateson, cujos escritos, especialmente o ensaio *A theory of play and fantasy*, forneceram vários conceitos e termos extremamente importantes para a teoria da performance. Segundo a sua visão, para a performance acontecer, ela deve existir num contexto que aceita e compreende que ela é um ato performativo. Através do exemplo da distinção entre "play" e "non play", ou seja, "seriedade" e "brincadeira", ele destaca a importância das circunstâncias para que as ações sejam entendidas. Segundo Bateson, para que a brincadeira exista, os organismos que "brincam" devem ser capazes de algum grau de metacomunicação, para comunicar uns aos outros que suas interações mútuas não são para ser levadas "a sério", e para que a mensagem metacomunicativa "isto é brincadeira" funcione, alguma operação mental deve estabelecer, o que está e o que não está incluído em "isto" (Bateson [1955] 1976).

Já para Singer (1959), segundo Carlson, a dança entra na categoria de "performance cultural", junto com o teatro, as recitações, os concertos, os festivais religiosos e os casamentos, porque corresponde aos seguintes critérios: "a definitely limited time span, a beginning and an end, an organized program of activity, a set of performers, an audience, and a place and occasion of performance" (Singer [1959] in Carlson, 1996, p. 13).

Além destes elementos, a constituir a performance da dança, entram em jogo outras componentes. Os movimentos dos corpos na dança podem atualizar cargas culturais e sociais, mas também emoções, fantasias, mensagens políticas, críticas, soluções ou novas visões sobre o mundo, que podem ser esclarecidos através da escuta do sujeito performativo. Mesmo que a mensagem que se quer transmitida permanecer a mesma, a performance, neste caso a dança, não se apresenta idêntica a cada momento porque os fatores contextuais estão em constante mudança. Neste sentido é útil a proposta de Joseph Roach (1996) quando defende que a performance mantém uma relação genealógica entre memória e criatividade, criando "reservas mnemónicas":

"Performance genealogies draw on the idea of expressive movements as mnemonic reserves, including patterned movements made and remembered by bodies, residual movements retained implicitly in images or words (or in the

silences between them), and imaginary movements dreamed in minds, not prior to language but constitutive of it, a psychic rehearsal for physical actions drawn from a repertoire that culture provides.” (p. 26)

Desta exposição podemos destacar, portanto, conceitos e abordagens bastante diversificados de performance; quer ligados à área artística, à exibição de habilidades (skills) ou a um padrão de comportamento reconhecido e culturalmente codificado. É, portanto, ainda constante uma busca para abranger usos distantes do termo performance, que podem ser aplicados a um bailarino, a um ator, a um aluno da escola, ou até a um automóvel. No entanto, a presente investigação parte do pressuposto de que a dança entra na categoria de performance partilhada pelos teóricos anteriormente referidos. Uma performance executada através do corpo humano, que é uma forma de expressão e que reflete de forma crítica sobre a sociedade. Ao considerá-la como performance, pressupõe-se que ela seja um comportamento socialmente aprendido e, portanto, não é possível estudá-la separadamente de todos esses elementos que foram e continuam a ser considerados por estudiosos no processo de identificação da performance. Seja a dança uma ação culturalmente quotidiana, ou seja, um trabalho corporal com um fim representativo, não podemos dissociar sua performance da vida real, porque o que é representado, vem de alguma forma, do que fazemos e do que encontramos no nosso quotidiano. Em suma, a subjetividade e as experiências, combinam, portanto, com o ambiente cultural em contínuo movimento, e, no caso da dança, juntando-se ao treinamento aprendido conscientemente. Ao colocar a atenção sobre o corpo dançante, conseguimos explorar relações entre performance e atividades culturais e sociais.

Na visão mais recente de Conquergood (2002), a performance é considerada, além duma manifestação, também modelo e método de investigação, associado ao que o autor designa *analysis*, ou seja, um processo cognitivo de interpretação da arte e da cultura, um conhecimento que vem da contemplação e da comparação.

“The interpretation of art and culture; critical reflection; thinking about, through, and with performance; performance as a lens that illuminates the constructed creative, contingent, collaborative dimensions of human communication; knowledge that comes from contemplation and comparison; concentrated attention and contextualization as a way of knowing.” (p. 152)

E aqui então, podemos mesmo considerar o método de investigação antropológico como um ato performativo que se manifesta ao investigar sobre a realidade.

### **1.3 Sobre o corpo do observador: reflexão sobre a metodologia utilizada**

Retomando a ideia das correspondências entre a performance e a etnografia, Teresa Fradique pensa o processo etnográfico como uma espécie de “espetáculo,” onde “há um guião que se consagra num empreendimento performativo cujo palco é a tenda [referindo-se ao mito malinowskiano fundador da metodologia da observação participante] e o personagem o etnógrafo, que age, participa e observa através de um corpo colocado em cena e em acção” (Fradique, 2014, p. 34). Isso portanto, implica um trabalho de treinamento para o etnógrafo, que corresponde à conceptualização metodológica e aos princípios do trabalho de campo, com o objetivo de avançar na sua originalidade, mas também de instaurar um comportamento que pode ser repetido por cada um dos membros desta comunidade disciplinar, a antropologia, e que corresponde a uma das clássicas definições do ato performativo por Schechner (1985) referido por Fradique: “agir através de comportamentos restaurados, que são revividos porque de alguma forma os aprendemos ou apreendemos previamente, existindo para além do performer ele mesmo” (Fradique, 2014, p. 35).

Assim, o espaço de encontro provocado pela aplicação da observação participante é performativo e também liminar porque: “more than a definite position, the dialogical stance is situated in the space between competing ideologies. It brings self and other together even while it holds apart” (Conquergood [1985] in Fradique 2014, p. 40). Sempre segundo Fradique, e retomando uma ideia de Conquergood (1991), o método de pesquisa etnográfico “privileges the body as a site of knowing”, porque de fato trata-se, não apenas de dois indivíduos (intérprete e observador) que mantêm um diálogo, mas de dois corpos que interagem entre si. A observação participante como método escolhido pela investigação coloca em ação o corpo do observador, estabelecendo em parte os movimentos que ele tem que cumprir para que o que está executando possa ser chamado de pesquisa etnográfica.

A antropóloga e bailarina Maria José Fazenda (2016), ao investigar na área da dança teatral de tradição euro-americana, descreve uma metodologia indicada para a pesquisa etnográfica no campo da dança baseada, sobretudo, na observação participante,

na observação e participação nas aulas de dança e espetáculos, nas anotações no diário de campo, na realização de entrevistas e conversas e, às vezes, na utilização da câmara para filmar gestos e movimentos.

“A atividade dos antropólogos consiste em compreender o movimento num contexto das práticas culturais, das experiências sociais, das representações de um determinado grupo, mais ou menos alargado, organizado a partir de determinados propósitos e convenções.” (p. 53)

Esta proposta de Fazenda (2016) é muito relevante no contexto desta pesquisa na medida em que, pensando de forma crítica o meu corpo de observadora, percebo que ele surge da contradição que encontrei ao desenvolver uma tese que aborda o estudo do movimento assente em técnicas que levaram a reduzir o meu próprio movimento. Os processos de observação, de recolha dos dados, de transcrição, de revisão, são técnicas que limitam o movimento do observador a uma cadeira e isto pode ser difícil para pesquisadores acostumados a um “pensar” mais dinâmico. Ao abordar o estudo da dança, estas limitações fizeram-me por vezes sentir mais longe, mais estranhada do sujeito de estudo e perceber a complexidade de transferir uma informação que se manifesta numa dimensão tridimensional, a dança, para um plano bidimensional, a escrita.

Por estas razões esta investigação acabou por incorporar a experiência do movimento; ao observar a dança dos bailarinos, precisei, na maioria dos casos, de trazer os movimentos para o meu próprio corpo tornando esse procedimento, o dançar, uma condição do saber, adotando, portanto, uma metodologia teórico-prática. Participar entrando de forma concreta e ativa na prática da dança, pode ajudar a conhecer de uma forma muito mais profunda e mais poderosa, praticando uma espécie de observação registada fisicamente, confiando no corpo e em tudo o que ele tem para nos ensinar. Nas línguas Bantu do Congo, insinua-se que a memória dos saberes se inscreve, sem hierarquias ilusórias, tanto na letra caligrafada no papel, quanto no corpo em performance, através do mesmo verbo *anga*, que designa os atos de escrever e de dançar (Martins, 2003, p. 77).

Acreditando nesta ligação, a posição do pesquisador é aqui bastante ativa, trata-se de uma observação participante, mas também “dançante”. Gomes (2012), recorre à proposta de Boaventura Sousa Santos (1991) de *conhecimento-emancipação*, enquanto conhecimento gerado através de um mergulho no mundo, contraposto ao *conhecimento-*

*regulação*, onde a cientista olha o mundo à distância e reflete sobre ele (Santos [1991] in Gomes, 2012).

“Nessa perspectiva, não há lugar para outras formas de conhecer que estão fora do cânone. No conhecimento-emancipação, o ato de conhecer está vinculado ao saber, sabor, saborear, à sapiência e ao sábio. O sábio não é o cientista fechado no seu gabinete ou laboratório. Mas é aquele que conhece o mundo por meio do seu mergulho no mundo. Esse conhecimento pode ser sistematizado na forma de teoria ou não. A teoria e a experiência prática são vistas como formas diferentes de viver e de sistematizar o conhecimento do mundo, pois é no mundo que a vida social se realiza. Por isso não cabe hierarquia entre elas. No conhecimento-emancipação há toda uma leitura crítica dos motivos políticos, ideológicos e de poder por meio dos quais a dicotomia entre saber e conhecimento foi construída. Ele sabe da existência dessa dicotomia, porém, não se limita a ela. Antes, tenta ultrapassá-la.” (Gomes, 2012, p. 42)

Para que a antropologia se aproxime mais ao seu objeto de estudo, é necessário que a palavra da antropologia não esteja distante dos seus objetos de estudo e por isso o papel do antropólogo é carregado da responsabilidade de perceber, o mais possível, desde dentro. Para perseguir este objetivo, inspirei-me na forma como Turner (1982) descreveu o duplo processo da realidade, onde a arte opera sobre o sujeito e sobre o mundo, e o mundo opera na arte através da reconstrução da experiência vivida na performance. Essa ideia de fluxo constante foi trazida para este trabalho que procura apreender as trocas que ocorrem entre corpo e palavras, onde o corpo cria a palavra, e a palavra dá (no papel) forma aos corpos.

Para perceber como o foco e a atenção na área da dança podem ser múltiplos e depender sempre do objetivo do estudo, é útil olhar para trás, para as metodologias que acompanharam a antropologia no estudo da dança. Inicialmente o eixo concentrou-se frequentemente sobre os seguintes tópicos: 1) sistematização e classificação da dança de uma dada cultura de acordo com sua história, tipo e função; 2) pesquisa comparativa: a nível regional e de relações interétnicas; 3) os processos de mudança na dança (Torp & Giurchescu, 1991, p. 3). Quando musicólogos e historiadores da arte se voltaram para o estudo da chamada música folclórica e primitiva, das artes plásticas, trouxeram com eles tradições acadêmicas baseadas na análise das formas ocidentais dessas artes, aplicando esses métodos também à dança que surgia nos contextos estudados. Dando-se

gradualmente conta que estas categorias não eram sempre apropriadas para analisar artes não ocidentais, recorreram a novas abordagens para conseguir uma aplicação universal, distante do etnocentrismo e aplicável, neste caso, a toda a dança (Youngerman, 1975, p. 117). Desta forma, sentiu-se a necessidade de estabelecer uma terminologia de validade universal (IFMC Study Group for Folk Dance Terminology 1974 and Dabrowska 1983), para possibilitar estudos comparativos da dança e abordar a disciplina em seus próprios termos (Torp & Giurchescu, 1991, p. 4). Mas o fato de se tratar a dança numa forma universal corresponde, em parte, a uma homogeneização do que a dança é a nível de vários grupos ou de indivíduos, e isto resulta ainda menos eficiente num mundo sempre mais intercultural como o de hoje em dia. Ao criarem-se linguagens universais, também se corre o risco de não perceber os seus significados contextuais; é complicado aceder à experiência corporal dos indivíduos com uma linguagem geral. É só a partir da década de 1970 que a orientação estruturalista e, posteriormente, a semiótica pós-estruturalista, acrescentaram novas dimensões ao estudo da dança, numa forma mais atenta aos seus significados, chegando a ser considerada um meio de expressão não-verbal, com teóricos como John Blacking (1928-1990), que começou a relacioná-la com a esfera das atividades sociais (Torp & Giurchescu, 1991, p. 5).

Hoje em dia as metodologias utilizadas para abordar o estudo da dança podem privilegiar a relação desta com as atividades sociais, focar-se sobre os movimentos de forma mais detalhada, ou ainda sobre o contexto cultural, mas o sucesso está em reconhecer o lugar complexo da dança, que vai além da estética, por um lado, e do estritamente padronizado cultural e socialmente, por outro. Assim como para os gestos do quotidiano, o gesto do bailarino não pode ser reduzido a um signo facilmente decifrável. O espectador que observa um gesto dançado não percebe um signo isolado, com contornos definidos, reproduzível e compreensível de imediato. Mesmo que o próprio espectador seja um bailarino e seja capaz de descrever, nomear e reproduzir esse gesto com exatidão, ainda assim persistirá algo que será sempre diferente em cada bailarino que o executará, e, portanto, requer leituras mais aprofundadas.

Abordar a dança em antropologia, é abordar, através de uma forma de comunicação verbal (a escrita etnográfica), uma forma de comunicação principalmente não verbal (a dança). Isso faz com que o processo seja mais complexo, tornando-se necessário introduzir a informação da comunicação verbal com os sujeitos estudados. A introdução da técnica das entrevistas nesta tese, que tem como principal objetivo “deixar

falar o movimento”, vem do fato de que a experiência que as pessoas têm quando dançam e os discursos que elaboram sobre ela estão intimamente ligados, assim como a dança e as palavras estão ligadas às formas como os indivíduos entendem as suas vidas, como se relacionam com o mundo; trata-se de informações que conseguimos entender principalmente através da fala. “Porque observação e diálogo complementam-se” (Fazenda, 2016, p. 55).

Assim os métodos utilizados no presente estudo compreendem a participação e observação direta, gravação (som, vídeo, fotografia, notação de dança) e entrevistas registradas. O trabalho de campo foi geralmente sucedido pela análise do material gravado.

Ao descrever movimentos através do meu olhar às vezes me dei conta de representá-los nas formas em que eles me apareciam e me pareciam, contaminados e distorcidos pela minha subjetividade, mas o "objeto" da pesquisa em antropologia é um sujeito e, portanto, sua subjetividade deve ser considerada, bem como a subjetividade do pesquisador para abordar a pesquisa de uma perspectiva reflexiva e relacional, sem cair nestas limitações. A dificuldade em observar e estudar um movimento do ponto de vista antropológico, está na inevitável leitura que vem do observador, porque, quer seja olhá-lo, ou reproduzi-lo, o gesto é suscetível de uma leitura própria. É então impossível abordar a dança ou o movimento do outro sem lembrar que falamos de uma percepção particular e que a significação do movimento ocorre tanto no corpo do bailarino, como no corpo do observador/espectador, onde o movimento encontra uma ressonância levando-o a experimentar emoções, a produzir sentidos e a entender histórias. Isso, claramente, interfere na interpretação daquilo que estou vendo, e este é um dos limites da observação em si, porque, se não for acompanhada de outros meios, leva-nos a não chegar ao real conhecimento do que estamos vendo dançar, e produzir conhecimentos vazios, baseados apenas na estética do movimento ou nas nossas próprias subjetividades.

Um método etnográfico mais reflexivo e relacional possibilitou-me assim compreender diferentes aspetos da dança e dos bailarinos envolvidos na investigação. Para os propósitos da análise, esta pesquisa etnográfica considera a existência da dança nos corpos dos bailarinos, em espaços e tempos específicos, tomando os movimentos e os corpos como um produto intercultural, como interações sociais, como expressão de histórias, emoções e sentimentos. Embora um estudo possa se concentrar apenas em alguns aspetos da dança, o pesquisador não pode deixar de considerar as outras dimensões



que de alguma maneira a influenciam e a envolvem, seja a nível de grupo ou a nível da pessoa indivíduo, como no caso desta pesquisa.

Para que isso possa acontecer é importante reconhecer que estudar a dança como prática artística requer de uma certa forma um desenvolvimento de criatividade também do pesquisador, que tem que se abrir à possibilidade de combinar diferentes formas de se aproximar ao objeto de estudo, reconhecendo a mudança cultural, contrastando com uma “antropologia do salvamento”, onde o pesquisador tenta documentar os elementos que desapareceram de uma cultura, perdendo assim o foco do que está se transformando no presente (Das, 2007, p. 31). Mais que tudo hoje em dia, na área da antropologia, e não só, não podemos adotar uma visão que não respeita e reconheça as contínuas mudanças das práticas dos corpos, como acontece na dança.



**1 Desenho de Clarice Panadés | Corpos de linhas intensas | 2019 | © Clarice Panadés.**

## Capítulo 2

### Palavras de corpos

Neste capítulo dedicamo-nos à abordagem do corpo, dos movimentos, das emoções e dos elementos que constituem e emergem nos três bailarinos tendo em conta a percepção que cada um tem do seu corpo. Este último constrói discursos, como uma linguagem, representa algo e tem o poder de produzir conhecimento e moldar ideias e práticas. Ao deslocar a função do discurso falado para a linguagem da dança, atribuímos toda uma outra importância ao movimento, porque a dança não se limita, em nenhuma ocasião, a ser apenas uma estética, mas sim a ser uma dança com responsabilidade, entendida pela autora Das (2007) como uma dança que reconhece que o seu mover pelo mundo, além de apresentar formas estéticas, transporta determinadas funções e significados, que lhe permitem criar um público consciente do que está a observar.

Na perspectiva eurocêntrica o corpo é, ou pelo menos foi por muito tempo, algo a ser dominado. As bases desta imposição se encontram no pensamento cartesiano, que dividia a mente do corpo, tendendo a assimilar este último apenas na categoria ontológica dos objetos da ciência física, assumindo que nenhum conhecimento pertencia à esfera do corpo, que este seria em vez o lócus da natureza, dos instintos primitivos e irracionais (Jackson, 1989, p. 119). Em relação a esse assunto, Michel Bernard sugere que ao afirmar “tenho um corpo” nos servimos de um conceito ocidental e concordamos com o postulado implícito do pensamento que define “o corpo” apenas como uma entidade material anatómica. Esta aceção da palavra é restritiva e incapaz de abraçar a dimensão sensível da nossa vivência. Para eliminar a falsa evidência que envolve o conceito de “corpo”, o filósofo propõe em alternativa o uso do conceito “corporeidade”, que parte do sentir (Bernard, 2001, pp. 17-24). Não se trata mais de considerar uma entidade autónoma e definida que apenas recebe/emite informações, que seria o “corpo”, mas a materialização do processo complexo do sentir, do vivenciar, a “corporeidade.”

Este conceito de corporeidade parece ser um dos mais úteis para este trabalho na medida em que se aproxima mais da conceção de que os corpos em movimento têm amplos sentidos. Quando se utiliza nesta investigação a expressão “corpo” – porque é de mais fácil compreensão num discurso sobre a dança – é a essa dimensão corpórea acima referida que nos pretendemos referir. O corpo, é, e sempre foi, a matéria prima trabalhada pelo bailarino e não tinha sentido analisar a dança enquanto fato social, cultural e político

sem dar conta da experiência corporal dos próprios sujeitos da pesquisa. O bailarino estabelece uma relação com a realidade através do corpo enquanto operador da sua “presença no mundo”, no sentido “de ser e estar no mundo” (Bourdieu, 1977, p. 51), mas é também seu principal instrumento de trabalho e de criação. Diferentemente de outras formas de arte, como por exemplo a pintura, onde para se realizar são necessários meios (tinta, pincéis etc.), para o bailarino o meio é o corpo em si, sem separação entre o artista e a arte, o bailarino e a dança.

O antropólogo e sociólogo Marcel Mauss foca, no seu ensaio *Les techniques du corps* (1934), a ideia de corpo como ferramenta, como o primeiro e mais natural objeto técnico do ser humano, através do qual os indivíduos moldam o mundo e a partir dele o mundo também é moldado.

“J'entends par ce mot les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps. En tout cas il faut procéder du concret à l'abstrait, et non pas inversement.” (p. 5)

As atitudes e os movimentos do corpo são, para o autor, técnicas que o indivíduo adquire enquanto sujeito e membro de uma sociedade, que o possibilitam usar o corpo como instrumento. Elas são divididas por Mauss em categorias baseadas na ideia de utilidade e característica, sendo que a dança entra aqui na categoria das “techniques de l'activité, du mouvement”, ou seja, técnicas onde há uma “ausência de repouso” (Mauss, 1934, pp.10-17). O corpo na dança é instrumento, mas essa é apenas uma das suas funções; os bailarinos, e os indivíduos em geral, não percebem o corpo como mera ferramenta, mas se identificam com ele, é através dele que expressam a própria presença, as próprias condições e emoções. Por isso a abordagem do corpo proposta por Mauss resulta bastante restrita, porque o reduz à sua utilidade prática, a ser objeto, não reconhecendo que ele é sujeito da vida conjuntamente com a mente, a experiência e a comunicação.

O corpo aqui analisado existe em condições específicas e singulares, em linhas do tempo que se cruzam com experiências que acompanham o indivíduo. Abordamos o corpo a partir da percepção que o bailarino tem dele mesmo. O conceito de percepção é explorado pela filósofa e bailarina Erin Manning (2012) como central na experiência. Ela conecta isso com o conceito de “percepção autista”, ou seja, a consciência de um campo relacional “ecológico” que não distingue imediatamente objetos ou dados um do outro,

mas os experimenta num *ambiente* enquanto um complexo de elementos que estão tomando forma. Segundo Manning este modo de consciência, está subjacente a toda a percepção. Aplicando esta ecologia ao corpo, resulta uma percepção que toma conta das diferentes dimensões que coexistem e interagem entre si em maneiras diferentes e são elas, com suas reproduções e transformações, que movimentam um corpo dançante. Portanto ao abordar como uma ecologia o corpo na dança, reconhecemos sua continuidade e sua relação de troca constante com o ambiente individual e coletivo no qual este está imerso. A *pele*, enquanto superfície porosa, veículo destes fluxos, tem aqui um papel importante:

“What if the skin were not a container? What if the skin were not a limit at which self begins and ends? What if the skin were a porous, topological surfacing of myriad potential strata that field the relation between different milieus, each of them a multiplicity of insides and outsides?” (p. 1)

A autora imagina a pele como o canal através do qual acontece a construção e a percepção do corpo. A superfície visual sobre todo o corpo, portanto, não seria apenas o que marca seus início e fim, mas o que o coloca numa constante relação com a experiência em formação com o mundo. O corpo, se torna assim um corpo-mundo, muito mais que um envelope, cujo movimento é sensível ao movimento do que o rodeia. A partir desta visão, aplicamos ao corpo dançante uma percepção “ecológica” que impede de prendê-lo em categorias.

Que corpo é esse que vai além de sua forma física e material e que se conta através da dança? Sem tirar ao corpo identidade, reconhecemos a complexidade que ele vive, as sobreposições de processos e acontecimentos, lembrando que não existe um corpo que não seja individual e ao mesmo tempo coletivo, porque é através do meu corpo que compreendo as outras pessoas; assim como é através do meu corpo que perceciono as “coisas”. Desta forma um movimento que vem dum corpo terá um significado entrelaçado com toda a estrutura que o envolve.

## 2.1 Cada corpo é sua dança: *bata de cola*<sup>18</sup>

*“A dança vai buscar no corpo a coisa que o corpo sempre foi – amálgama de orgânico e inorgânico, mineral e bicho, cuspe e matéria, opacidade e luminescência, mineral e planta.”* (Lepecki, 2013, p. 119)



**2 Fato bata de cola de Benvindo Fonseca** | Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa | 2018 | © Alexa Ranaldo.

*“Este fato chama-se bata de cola, isto é uma metáfora. São as várias camadas que nós vamos atingindo na vida e, portanto, ela está aqui também comigo, eu trago comigo minha história. E, portanto, eu estou aqui por dentro”* (*Entrevista com Benvindo, em 4 de Maio de 2019 – antes de executar o solo Cromeleque no Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa*).

O que podemos ler nesta metáfora de Benvindo materializada no figurino *bata de cola*? Podemos perceber a forma como o bailarino nos fala, não de um corpo como um

---

<sup>18</sup> Fato típico da dança do Flamenco.

campo arqueológico, mas, ao contrário, do reconhecimento da sua complexidade, dos estados da vida por que ele vai passado. Segundo Benvindo, quantos mais elementos se cruzam e mais informações o intérprete possui dentro de si (experiências de vida, técnicas etc.), mais poderá aumentar a intensidade da sua expressividade. Estas informações, segundo Serrano, representam a subpartitura, ou seja, uma massa de conceitos ligados à vida cultural e às vivências, acumulados e apresentados nos corpos dos intérpretes (Serrano, 2010, p. 54). Esta multiplicidade de elementos que se cruzam até formar um corpo dançante, é particularmente importante e visível para os três bailarinos sujeitos desta pesquisa, já que os mesmos podem ser pensados enquanto corpos que são lugares de *encruzilhadas*<sup>19</sup>, de cruzamentos de diferentes culturas e de sistemas simbólicos, ligados sobretudo, mas não apenas, ao fato de que se trata de três percursos marcados por experiências de diáspora.

Esta pesquisa centra-se assim da concepção de que estes corpos encerram discursos ligados a emoções, experiências, técnicas e aspetos socioculturais específicos, sendo que cada um se dança e se conta de uma maneira distinta. Fá-lo através do movimento, mas também através das palavras, já que as técnicas de recolha de informações utilizadas na presente investigação incluem o conhecimento produzido a partir da experiência do corpo na dança em conjugação com entrevistas semiestruturadas. Os discursos verbais dos sujeitos medeiam as experiências, representações e práticas ancoradas no corpo, chegando quase a realizar uma análise das próprias perceções, como podemos observar neste excerto de uma das entrevistas a Petchu, quando descreve o seu próprio corpo.

“É um corpo que flutua, um corpo que fala, um corpo que toca, um corpo que canta, um corpo que tem desenho, um corpo que tem melodia, um corpo que tem transmissão de sentimentos, um corpo que também tem descarga de cansaço. Um corpo que tenta preservar a forma de transmissão do passado, é um corpo espiritual, é um corpo muito enraizado. Trabalho com a terra, trabalho com os céus, [o meu corpo] é um corpo que tem melodia, tem melancolia, tem tristeza, tem alegria e, para além das ferramentas que tem lá dentro, passa uma mensagem. O corpo quando dança passa uma mensagem que são sentimentos acima de tudo. Eu digo... o corpo fala, com música, sem música, ele fala, desde altura que ele

---

<sup>19</sup> O termo *encruzilhada*, é uma chave teórica elaborada por Martins (2003), que nos permite clivar formas e construtos: “termo para expressar um trânsito sistêmico e epistêmico que emerge nos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, práticas performáticas e saberes” (p. 69).



movimenta, ele fala. Que corpo é esse.... É um corpo que toca” (*Entrevista com Petchu, em 1 de Novembro de 2018, em sua casa, Lisboa*).

A antropóloga Luciane Ramos Silva pensa a categoria do corpo como uma perspectiva de totalidade considerando que - enquanto manifestação visível do ser humano - este possui um complexo externo e outro interno, ambos se encontrando em relação constante. O complexo externo é percebido pela figura, flexibilidade, movimento e capacidade de criar espaços naturais e sociais. O complexo interno está ligado à noção de entranhas, que define a manifestação interior de fatores naturais e sociais, abrangendo, além da explicação relativa aos órgãos e sistemas ligados à noção de vida física, a capacidade de o homem experimentar sentimentos (Silva 2018, pp. 83-84).

Se nos debruçarmos sobre os movimentos na dança de Petchu, podemos perceber como o desenho exterior, é carregado de interior, de sentimentos, sensações, de mensagens. Essa sua concepção é bem expressa nessa ideia de um “corpo que toca”, ou seja, um corpo que movimenta o complexo externo, mas que, através dum toque físico, pretende alcançar igualmente a esfera do emocional, do espiritual, das sensações, que o bailarino reconhece como conjunto da própria percepção corporal. Mestre Petchu, natural de Angola, desenvolve um trabalho ligado às danças originárias deste país, trabalhando áreas como o semba<sup>20</sup>, a kizomba<sup>21</sup>, assim como as danças tradicionais angolanas.<sup>22</sup> É sobretudo através deste último estilo de dança que se define o seu corpo, ao qual se adicionam também movimentações influenciadas por outras danças de origem africana e pela criatividade do próprio intérprete. Petchu torna-se bailarino a partir de anos de prática, não em escolas, mas antes através da experiência no terreno da dança em Angola, da investigação e documentação histórica, dos contatos com outros grupos de dança, e do registo em desenhos de cada movimento coreográfico. Tal como afirma acima, tudo o que reproduz na dança se encontra no seu corpo, registado, poderíamos dizer, determinando assim a qualidade do movimento, com vista à criação de uma reação emocional:

---

<sup>20</sup> Género de música e de dança originário de Angola que se tornou muito popular nos anos 50. A palavra semba significa «umbigada» em *kimbundu*, língua africana falada no noroeste de Angola, incluindo a Província de Luanda (Toldo, 2016).

<sup>21</sup> Género musical e de dança originário de Angola do final dos anos 70, que significa em *kimbundu*, «festa», «dança», «festa dançante» (Toldo, 2016).

<sup>22</sup> Em particular a dança executada por Petchu é acompanhada por instrumentos de percussão, caracterizada principalmente por movimentações das culturas angolanas Bakongo e Kimbundu, difusas em Luanda (Serrote, 2015), cidade originária de Petchu e tem um significado social associado não apenas aos costumes da comunidade, mas também à criatividade e à inovação coreográfica do bailarino.



“Sempre... sempre, sempre. Sobretudo neste corpo, e em qualquer com que eu trabalho, a ideia é sempre passar sentimentos. A primeira coisa é a reação do batuque, a reação das cantigas, a reação do caminhar. Traz alegria, traz tristeza, traz tudo isso” (*Entrevista com Petchu, em 1 de Novembro de 2018, em sua casa, Lisboa*).

Reencontramos esta ideia de “passar sentimentos” no pensamento de uma das pioneiras que mais influenciaram o desenvolvimento da dança moderna, Isadora Duncan<sup>23</sup>, que conecta a motivação e a inspiração do movimento ao interior, ao desejo de expressar o que habita adentro e que precisa se expressar através da ativação desse corpo, ou seja, através da dança (Serrano, 2010, p. 31).

As transformações do corpo têm também um papel determinante na dança na medida em que produzem inevitavelmente transformações no sujeito e na percepção que tem do seu corpo. “Thus altered patterns of body use may induce new experiences and provoke new ideas. (...) Likewise, emotional and mental turmoil may induce corresponding changes in bodily attitude (...)” (Jackson, 1983, p. 334), tal como defende Jackson, emoções, mente e corpo são constantemente influenciados uns pelos outros. Às transformações significativas do corpo correspondem mudanças das estruturas geradoras de comportamentos e movimentos habituais, que levam o sujeito a uma redescoberta das possibilidades da sua corporeidade. Isto é o que acontece justamente com o bailarino Benvindo quando, no auge da sua carreira, aos vinte e sete anos, sofre uma fratura de stress na canela com várias complicações subsequentes que o obrigaram a parar de dançar por um tempo. Este momento específico introduziu um complexo processo de alteração da percepção do próprio corpo e do sentido da própria dança.

“Isto é uma coisa que acontece muito às raparigas por causa das pontas, mas eu fazia muita coisa na ponta dos pés, e isso acabou por me desgastar a perna. Eu na altura, como era já primeiro bailarino da Gulbenkian, ia muito à baixa<sup>24</sup> e não queria fazer [praticar], e os outros pensavam... ah ele é estrela não quer fazer! Mas não sabiam que eu estava mesmo mal da perna. Depois fiz uma radiografia, mandaram para Londres, não descobriram; [enviaram] para França e não

---

<sup>23</sup> Isadora Duncan (1877 – 1927) foi uma coreógrafa e bailarina norte-americana, considerada uma das precursoras da dança moderna ligada ao despertar da expressão dos sentimentos (Araújo, 1999, p. 20).

<sup>24</sup> Se depreende aqui que Benvindo se refere a uma baixa médica, ou seja, um subsídio de doença pago pela Segurança Social para compensar a perda de remuneração resultante do impedimento temporário para o trabalho, por motivo de doença.

descobriram, e eu com dores horríveis. Numa das radiografias, passados dois anos, apareceu um calo ósseo [resultante de uma fratura de stress na canela], portanto o próprio corpo se modificou porque eu parava várias vezes... Ainda bem que parei, senão a coisa não tinha sarado. Só que, entretanto, em toda esta época, eu já estava a compensar na outra perna, porque diziam que não tinha nada, e na outra desgastou a cabeça do fémur. Nós às vezes trabalhamos das dez da manhã até as cinco da tarde. Muito esforço, e não é dançar de brincar, é muito esforço, é carregar com esforço, com muitas dores e comecei a tomar anti-inflamatórios e só assim conseguia dançar: tomava cinco da manhã, cinco da tarde e cinco da noite, e fui dando cabo do estômago” (*Entrevista com Benvindo, em 31 Janeiro de 2019, Estúdios Victor Córdon, Lisboa*).

Ao não se poder mexer, os músculos atrofiaram e o constrangimento físico começou a influenciar o estado emocional do bailarino, que entrou assim numa fase por ele definida como “devastadora”, que o obrigou a parar de dançar por cerca de dez anos. Esta circunstância produziu um processo de reaproximação à disciplina com mudanças na forma de perceber movimento e o próprio corpo. “Foi como morrer e voltar a nascer”, como afirmou numa das entrevistas,

“o meu é um corpo que dança doutra forma, um corpo que não dança com o que estava habituado, mas que continua a comunicar acima de tudo a partir da emoção. A forma mais profunda de comunicar com o outro é sempre através da emoção. E fui-me apercebendo que, emocionando pessoas, comunicava com elas e chegava mais a elas. Eu me sentia mais completo por estar outra vez na dança.<sup>25</sup> E a partir destas representações foi nascendo uma linguagem pessoal, comecei a fazer um solo sentado numa cadeira, com as mãos, porque era para mim, para a minha alma. Dali, como os críticos já me conheciam, ouviram que eu estava a voltar a dançar e convidaram-me para eu aparecer; pensaram que eu estava melhor que nunca, mas eu não estava. Tudo o que eu fazia, era pensado de maneira a não esforçar a perna doente. Eram peças longas nas quais eu também comecei a cantar e, acima de tudo, a emocionar mais as pessoas. Isso porque nós somos um aprendizado de toda uma vivência, das emoções, da tristeza, das dores e da alegria. Quando através da dança se conseguem transmutar essas emoções, as pessoas sentem e

---

<sup>25</sup> Aqui Benvindo se refere ao regressar a dançar após a pausa de dez anos, devida à lesão já referida.

quando elas sentem... Depois eu tenho uma coisa muito particular e juntando as duas coisas, foi tocar demasiado nas pessoas. Em gala, os críticos, mais acostumados a ver-me dançar ballet, me vendo com toda essa emoção, pensavam que eu estivesse melhor do que nunca” (*Entrevista com Benvindo, em 10 de Janeiro de 2019, sala de dança da escola Dance Spot, Lisboa*).

A partir da descrição de Benvindo, podemos perceber que a mudança no corpo físico é uma experiência transformacional que traz todo um outro tipo de alterações no sujeito. Depois dez anos de terapia, tanto psicológica quanto física, o bailarino precisou, para voltar a dançar, de reinventar a forma de se movimentar, como resultado de uma rede de múltiplas transformações: da percepção do corpo, da relação com o que está ao seu redor, dos objetivos da própria dança. Como resultado dessa transformação, o intérprete começou, assim, a subir ao palco, utilizando novos recursos técnicos além da dança, como é o caso da voz, com o objetivo renovado de passar algo forte ao público. A transformação da sua dança, que se pretende carregada de múltiplos e intensos significados, é assinalada pela utilização do fato *bata de cola* (fig. 2) no momento em que regressa ao palco com o solo *Renacê* (2012):

“Este fato representa um momento muito importante. Quando eu parei de dançar, as pessoas esperavam que eu voltasse, e, portanto, era preciso um fato muito impactante. O fato é uma mistura de várias coisas. A inspiração surge também do filme do Francis Ford Coppola, *Drácula*, onde tem um momento em que Drácula está encostado numa parede, e tem um fato de veludo com uma capa imensa, e a partir desta inspiração, Nuno Gomes, um estilista português, criou um fato que representasse tudo o que eu estava a passar. De veludo, que tivesse um lado de anjo, mas também de demónio, um pouco do que eu estava a sentir. É todo em seda selvagem e é roxo, porque roxo é a cor mais avançada espiritualmente; e por dentro é vermelho que representa a paixão e toda a energia que eu tenho naturalmente, e tem umas asas!” (*Entrevista com Benvindo, em 10 de Janeiro de 2019, sala de dança da escola Dance Spot, Lisboa*).

Este fato simboliza a mudança e a necessidade de carregar a sua dança de símbolos e significados que Benvindo sente a partir do momento em que regressa ao palco. Neste recomeço, o bailarino renomeia a sua dança como “um partilhar estados da alma”, em que o movimento se torna na expressão “da procura da autenticidade e da sinceridade da experiência emocional na dança”, como afirma.

“Faço estas performances [Cromeleque] de vez em quando. Eu costumo chamar de partilhar estados da alma (...). Este solo, no fundo, é uma despedida” (*Entrevista com Benvindo, em 4 de Maio de 2019 – antes de executar o solo Cromeleque no Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa*).

Nesta performance os movimentos executados são profundos, redondos, determinados, fortes, mas também incertos e incorporam a ideia de que o “partilhar estados da alma” corresponde ao fim de um ciclo, o ciclo da dança associada à exigência e aos cânones técnicos e estéticos do ballet, que é abandonada por Benvindo dando espaço a novas formas de expressão, consideradas como mais úteis e significativas para as atuais necessidades do sujeito.

O corpo performativo que se transforma torna-se visível na medida em que é um corpo *sensing*, sensível. Uma referência à antropologia dos sentidos poderá ajudar-nos a compreender melhor o corpo na dança, na medida em que esta perspetiva enfatiza “*the ways of sensing*”, as maneiras de sentir, nas suas variações sociais, culturais e históricas, ajudando-nos a perceber as peculiaridades da experiência e a entender mais o como “se sente”, do que o que “é sentido” (Bull & Mitchell, 2015, p. 4). O verbo sentir, vem do latim *sentire*, e significa estar aberto para experienciar o mundo. A razão pela qual me refiro nesta pesquisa ao mundo sensorial é porque, através da prática da dança, se desenvolve uma sensibilidade mais atenta às necessidades do próprio corpo, se alcança gradualmente uma certa complexidade de “*thickness of sensing*” (Bull & Mitchell, 2015, p. 121) que, neste caso, permite a Benvindo adaptar-se à mudança do próprio corpo e desenvolver “*new ways of perceiving*” (Bull & Mitchell, 2015, p. 123), ou seja, uma nova maneira de viver na dança.

Benvindo nasceu em Moçambique, mas a origem cabo-verdiana dos pais, dos bisavós indianos e portugueses, e de outros familiares judeus franceses, representa também outro papel determinante na definição da sua identidade. Ele define a si mesmo e seu próprio trabalho de bailarino como uma grande *miscigenação*, porque elaborado a partir de um corpo de origens, experiências e linguagens de dança misturados. Mas também um corpo técnico de ballet que inclui elementos e movimentos de outros estilos de dança e de expressividade. O termo *miscigenação* é utilizado por ele de uma maneira redundante com o significado de *fusão*, e este termo não é adotado por ele com a carga colonialista da expressão que o associa à “mistura de raças”, nomeando assim depreciativamente as pessoas descendentes de mais de uma origem. Para Benvindo a

miscigenação tem uma aceção positiva, e representa essa pluralidade de influências á qual o bailarino atribui grande importância e que encontra nas suas origens, nas suas vivências e nos seus percursos na dança. O corpo de Benvindo é moldado inicialmente pelas suas formações no Conservatório Nacional (Lisboa) e na Escola de Formação da Fundação Calouste Gulbenkian na área do ballet, que lhe permitiu uma grande coordenação motora. Estas técnicas estão sempre emergentes no seu trabalho corporal, mas se misturam com outras influências que vão surgindo na dança do bailarino. A combinação de experiências heterogêneas, influencia particularmente a expressão no trabalho de Benvindo Fonseca, e a sua própria percepção do corpo dançante.

Em terceira análise, percebemos através das entrevistas com o bailarino Jorge, que o corpo em movimento representa para ele sua própria voz. É através da movimentação do corpo, que ele consegue se expor, contar algo. Ele se forma em dança moderna e afro brasileira pela Escola da Fundação Balé Folclórico da Bahia (de onde é originário) e, por isso se expressa sobretudo através da dança afro contemporânea e da dança baseada na simbologia dos Orixás. “Minhas emoções, meu espiritual, minha dança, minhas histórias de vida, são o que meu corpo dança” (*Jorge*), assim ele se define e se movimenta, produzindo e reproduzindo uma dança essencial para a sua existência.

“A dança para mim foi sempre a minha voz, meu lugar de fala, segundo meus pais. Mesmo antes de saber falar, eu já me sacudia. Então desde os quatro anos que começaram a observar que eu dançava com música ou sem música e quando me perguntavam: ‘filho que é que você esta dançando? Cadê a música?’, eu dizia: ‘está na minha cabeça mamãe’. Então a minha relação com música e dança vem de muito cedo e essa relação foi só se amadurecendo, na verdade, foi só crescendo com o passar dos tempos, com o passar dos anos (...). Com treze anos foi quando eu comecei de fato, a estudar dança. Eu sempre fui uma criança muito introspectiva, tive princípio de depressão na infância, eu não tinha amigos, diferente do meu irmão que amava ir na rua. O tempo que eu tinha livre era para me trancar no meu quarto, ouvir música, pensar na vida e desenhar. Mas uma criança trancada num quarto ouvindo música e pensando na vida? Estava acontecendo e começaram a buscar atividades extracurriculares que era para ver se... e aí eu comecei a fazer capoeira, fiz capoeira durante cinco anos em total, mas aí eu parei uns dois anos e voltei com quinze anos, quando eu comecei a dançar, aí eu parei novamente. Quando comecei a dançar, descobri que era o que eu de fato queria fazer na vida.

Como sou muito introspetivo, é na dança que eu consigo expor o que eu estou sentindo. Eu conseguia libertar o que estava guardado lá dentro e não conseguia verbalizar” (*Entrevista com Jorge, em 30 de Novembro de 2018, num café, Lisboa*).

Estas correlações entre as realidades emocionais e os processos expressivos tão presentes nos discursos dos três sujeitos desta investigação são observadas por Waille (2018), que parte da ideia da visão unificada do ser humano, no qual a alma (ou princípio espiritual) e o corpo estão intimamente associados. Estas ideias se fundam sobre o pensamento de Delsarte (1865), que já destacava que a cada função espiritual responde uma função do corpo; “a cada grande função do corpo responde um ato espiritual” (Delsarte [1865] in Waille, 2018, p. 12). Em outras palavras, é isso que podemos observar nos três bailarinos que acompanhei, o gesto se desenvolve graças aos músculos, mas tem como apoio sentimentos, emoções e o que se encontra no interior do bailarino. Percebemos na fala de Jorge, acima citada, que existe uma relação directa entre o gesto corporal e o estado emocional, onde o primeiro representa o segundo, porque de fato é o movimento a principal expressão com que ele se identifica.

Através dos discursos de Petchu, Benvindo e Jorge podemos ainda convocar o conceito de “corpo social” da antropóloga Mary Douglas ([1970] 1973), que considera o corpo como um conjunto da informação que carrega e aprende por ser membro de uma sociedade particular, representando um microcosmo da sociedade. Mas o limite desta visão, que vê o corpo se legitimar apenas no contexto social no qual é inserido, é criticada por Jackson (1989). Segundo o autor o corpo não se limita a refletir a sociedade, mas com ela interage e se constrói junto com subjetividade que carrega; se constitui como *body subject*, através do viver prático e sensorial.

Os corpos dos bailarinos têm um grande poder comunicativo e são capazes de criar diálogos intercorporais, revelando o que a bailarina e coreógrafa Martha Graham<sup>26</sup> (1991), chama de “paisagem interior que é a alma do homem”:

“O movimento nunca mente. Ele é um barómetro que indica o estado meteorológico da alma para todos os que consigam ler. Pode-se chamar a isto a

---

<sup>26</sup> Martha Graham (1894 - 1991) foi uma bailarina e coreógrafa americana. É considerada por muitos como a “mãe da dança moderna”. Defensora do movimento como forma máxima de expressão, capaz de comunicar as emoções mais profundas da alma humana (Fazenda, 1996, p. 150).

lei da vida do bailarino, a lei que governa os seus aspetos exteriores.” (Graham [1991, p. 4] in Fazenda 1996, p. 150)

O potencial expressivo de experiências, emoções, sentimentos, valores culturais coletivos e individuais, estão dentro cada corpo e participam na constituição, composição e materialização dos movimentos, representando uma porta de entrada à compreensão da cultura e do indivíduo, porque o corpo se encontra impregnado pelos sentidos dos contextos nos quais se define. Ele é uma construção social, cultural, histórica e também intersubjetiva em relação ao universo simbólico que vivencia. Como em qualquer fenómeno social, representações e significados são atualizados nas experiências e práticas do corpo, onde o individual e o coletivo se cruzam de várias maneiras, fazendo com que seus movimentos, como veremos agora, sejam indicadores de mundos que vão além dele mesmo.



**3 Mestre Petchu | Performance com Ballet Tradicional Kilandukilu | Brasil | 2017 |**  
© Ballet Tradicional Kilandukilu.





**4 Benvindo Fonseca | Renacê Solo** | Museu do Azulejo da Igreja Madreus, Lisboa | 2012 | © Foto divulgação.



**5 Jorge Ciprianno | Igbàdú – o Céu e a Terra |** Centro Cultural Malaposta, Odivelas  
|2018 | © InConstance Photography.

## 2.2 Movimentos narrativos

*“Deixemos que o corpo entre em ação, quando já não for possível contê-lo, quando ele sentir a profunda essência interior das emoções experimentadas, dos objetivos interiores por ele despertados. Então, voluntariamente, surgirá um anseio natural, instintivo, de executar as aspirações da vontade criadora, sob a forma da ação física.”* (Stanislavski, [1961] 1995, p. 115)

A individualidade do corpo que inicia o movimento, os fluxos de intensidade que o organizam, a maneira que o bailarino tem de antecipar e de visualizar o movimento que irá produzir, tudo isso faz com que uma mesma figura dançante não produza uma presença idêntica a cada performance. Assim é difícil compreender apenas através da forma de um gesto, a intenção e a percepção do bailarino, que arrisca ser apenas interpretada e classificada pelo ponto de vista de quem está observando. Diante uma figura dançante, a tentação maior que acompanhou o estudo descritivo da dança é de se contentar em classificá-la pelos fatores mais evidentes, como categorias sociais, etnias, música e estética dos bailarinos. Adotar um olhar que parte desde dentro da prática, ajuda a evitar cair na tentação de reduzir a diversidade da experiência apenas em modelos reconhecidos pelo pesquisador. Por esta razão, proponho uma análise dos processos de execução do movimento através de entrevistas diretamente relacionadas com a execução de tais movimentos, que procuram antes de tudo conhecer quem são os sujeitos e como realizam suas representações do corpo, mas procurando também uma abordagem que vai além do discurso, seguindo a perspectiva de Jackson, quando afirma: “The meaning of body praxis is not always reducible to cognitive and semantic operations: body movements often make sense without being intentional in the linguistic sense, as communicating, codifying, symbolizing, signifying thoughts or things that lie outside or anterior to speech” (Jackson, 1983, p. 329). Essa proposta se fez para mim através da observação que chamo de “dançante” e que inclui a experiência do meu corpo no trabalho de campo. Participei nas aulas dos três bailarinos, consciente de ter que manter o ênfase sobre a investigação, e isso me permitiu um acesso mais próximo à dança, onde o corpo se torna um ponto de partida metodológico, o centro do fluxo que ocorre entre as qualidades dos seus movimentos e os discursos relevantes para as dimensões biográficas e experienciais dos bailarinos.

Retorno aos três bailarinos sujeitos desta pesquisa e ao movimento dos seus corpos para procurar identificar estes elementos técnicos e estéticos peculiares. Este olhar tomará

em linha de conta detalhes menos usuais numa abordagem etnográfica – como a relação com o peso ou uma simples postura – na medida em que estes contêm já elementos distintivos que estão sendo projetados no mundo, criando configurações de dança complexas e híbridas, sobretudo através da mistura de linguagens distintas. Neste sentido pretende-se, de alguma forma, aceder à natureza da corporeidade dos bailarinos em análise tal como é descrita por Godard: “É o pré-movimento, invisível, impercetível para o próprio indivíduo, que acionará, simultaneamente, os níveis mecânicos e afetivos de sua organização” (Godard, [1995] 2002, p.15).

Assim, a carga expressiva do movimento que se executa está contida em algo simples, numa atitude, na relação com o peso, ou no simples fato de se estar em pé no momento antes de iniciar o movimento. A este momento, que o autor define como *pré-movimento* (Godard, [1995] 2002, p. 15) corresponderia uma *atitude*, um estado de tensão do corpo que determina a expressão de cada gesto e mostra como o sujeito organiza a sua postura para ficar em pé e contrariar a lei da gravidade; é o que na dança se chama de *preparação*, ou seja, a atitude que se adota antes de começar um movimento.

O motor inicial nas práticas Jorge, ou seja, o seu pré-movimento é procurado quase sempre através do “core”, o centro do corpo, em toda a porção muscular do abdómen, junto com o tronco, que ele associa à intenção de “se libertar e se entregar”. Quando, por exemplo, dá instruções aos seus alunos para executar o movimento, ele está-se referindo ao que chama de “uma carga emocional para entrar numa postura.” A preparação que estabelece a intenção do movimento é também outras vezes reproduzida ou instruída aos estudantes através da chamada de sensações e ações imaginadas; para executar um movimento onde os braços se levantam para cima, a instrução utilizada por Jorge nas suas aulas é “lança água.” Vemos aqui como a postura do corpo se modifica, como consequência dum sentir.

Jorge, como Graham, coloca o gesto fundamental ao nível de torso e abdómen e baseia-se no princípio de *tension-release*. As palavras-chave que indicam o contrair os músculos, o soltar da energia muscular, são como uma metáfora da vida, do respirar: dilatar as costelas e depois comprimi-las. Existem no trabalho de Jorge também elementos que vêm da técnica desenvolvida pela bailarina Dunham<sup>27</sup>, ou seja, o movimento fluído

---

<sup>27</sup> Relembrando que os movimentos da coreógrafa afro-americana, Dunham provêm da técnica que cria integrando elementos da dança moderna com elementos das danças afro-caribenhas.

da coluna e o isolar a pélvis, para a movimentar em todas as direções: para frente e para trás, mas também se movendo de um lado para o outro, na diagonal, em círculo.

Por seu lado, os movimentos de Benvindo estão carregados de significados que vêm de “dentro de si”, não só como necessidade de comunicação, mas como resultado também de uma busca constante dos elementos que constituem o seu interior e se cruzam nas distintas vivências e dimensões culturais que ele vai incorporando nas próprias coreografias. Baseados principalmente nas técnicas de ballet, dança moderna e dança contemporânea, quase sempre são caracterizados pela oposição de partes do corpo que se movimentam ao mesmo tempo em direções opostas ou distintas. Por exemplo, uma parte avança em direção frontal, enquanto outra parte recua. A força começa da parte abdominal, mas os movimentos acabam por ser um fluxo que atravessa de forma minuciosa o corpo inteiro, permitindo assim que a expressividade alcance um grau bastante grande.

As coreografias de Benvindo, utilizam muito os gestos que tocam fisicamente o coração, para enfatizar a emoção. Em muitos dos seus movimentos, a intenção é de abrir o peito, para “estimular o *chakra*<sup>28</sup> do coração, imaginando uma luz que sai do peito e se dirige aos outros, ao público, porque, é só quando um bailarino dança com a alma que ele consegue chegar ao público” (*Benvindo, em 01 de Fevereiro de 2019, durante a aula de dança contemporânea na escola Show It Dance Academy, Almada*). Assim, através dos seus movimentos, sobretudo no momento atual da sua carreira, o alinhamento vertical e o rigor do ballet se misturam com a necessidade de expressar algo forte ao público através do seu corpo que dança.

Já no corpo de Petchu, que se expressa principalmente nas danças tradicionais angolanas acompanhadas por ritmos percussivos, o paralelismo está constantemente presente, sobretudo nos movimentos de pernas e braços, com joelhos dobrados e pés enraizados no chão. A ideia é de um movimento integral no qual todas as partes participam; os movimentos acontecem no corpo todo, percorrendo músculo a músculo, articulação por articulação. Sucessões nascem na periferia para, então, atingir o centro do corpo, porém, o inverso também ocorre, quando o movimento tem início no tronco e daí

---

<sup>28</sup> Os chakras são centros de energia onde é concentrada a energia Kundalini. Segundo a tradição yoguica existem sete chakras, *wheels*, ou centros energéticos, que concentram e distribuem a energia, força vital pelo corpo. Se situam longo da coluna vertebral, cada chakra é associado a particulares funções do corpo, à específicos problemas da vida e maneiras de enfrenta los, às nossas interações com o mundo.

irradia-se para os membros; os movimentos são multidirecionais e partem de focos diferentes segundo as necessidades. Os movimentos de Petchu têm como principal objetivo “manter as histórias em pé”, como ele explica, histórias que precisam de se mexer, através de gestos, que na sua dança têm uma “carga emocional ou mais funcional”. Esta “carga funcional” dos gestos é, por vezes, ligada a funções concretas ou simbólicas da dança que está sendo executada. Dunham desenvolveu a teoria “*Form and Function*” que destaca a importância de os estudantes aprenderem os movimentos com seus significados diretamente ligados à função (se existe) dessa dança na esfera social e em modelos e sistemas particulares de crenças (Osumaré, 2010, p. 4). No grupo de dança criado por Petchu, o Ballet Tradicional Kilandukilu<sup>29</sup>, são representadas por vezes danças do quotidiano das regiões angolanas Bakongo e Kimbundu<sup>30</sup>, onde os movimentos carregam significados “ligados à cultura, à religião, ou têm mesmo significados práticos de imitação a partir dos quais se desenvolveram danças especializadas, ligadas às diferentes funções realizadas”, Petchu explica. Por exemplo, uma atividade utilitária, como plantar o arroz, rítmica e muitas vezes acompanhada por cantos no campo, pode facilmente ser estilizada numa dança.

“O galo (coreografia) é uma inspiração, do que se fazia no passado, numa areia e que tinham os galos a lutar, então os gestos deles é que foram minha inspiração”  
(Entrevista com Petchu, em 5 de Dezembro de 2018, em sua casa, Lisboa).

Poderíamos então dizer que, duma certa forma, qualquer significado pode ser movimentado através do corpo e criar a dança, e, portanto, nenhuma dança é “vazia”. Vemos o caso de Jorge que, ao dançar a energia de Ogum, Orixá que durante a criação do mundo teve a responsabilidade de abrir os caminhos com sua espada mitológica Agadã para que os outros Orixás pudessem vir a terra, os gestos executados são carregados de simbologia ligada à ação de abrir os caminhos e de utilizar a espada.

“Então a gente vai estar trabalhando com a simbologia, vou tentar desenvolver a parte teórica durante a aula, para perceber [como é] que esta energia está ali presente na movimentação e como é que essa mensagem vai ser trazida, no momento que a gente move, que a gente espira, que a gente sente o ritmo, que a gente percebe que história é essa que está sendo contada, que significa esse

---

<sup>29</sup> A palavra *Kilandukilu* significa «divertimento», «brincadeira» na língua *kimbundu*. O grupo nasceu em 1984 com a união de jovens amantes da arte, da dança tradicional e contemporânea angolana.

<sup>30</sup> Culturas presentes em Luanda (Serrote, 2015) cidade originária de Petchu.

movimento” (*Entrevista com Jorge, em 8 de Abril de 2019, sala de dança da Casa do Brasil de Lisboa, Lisboa*).

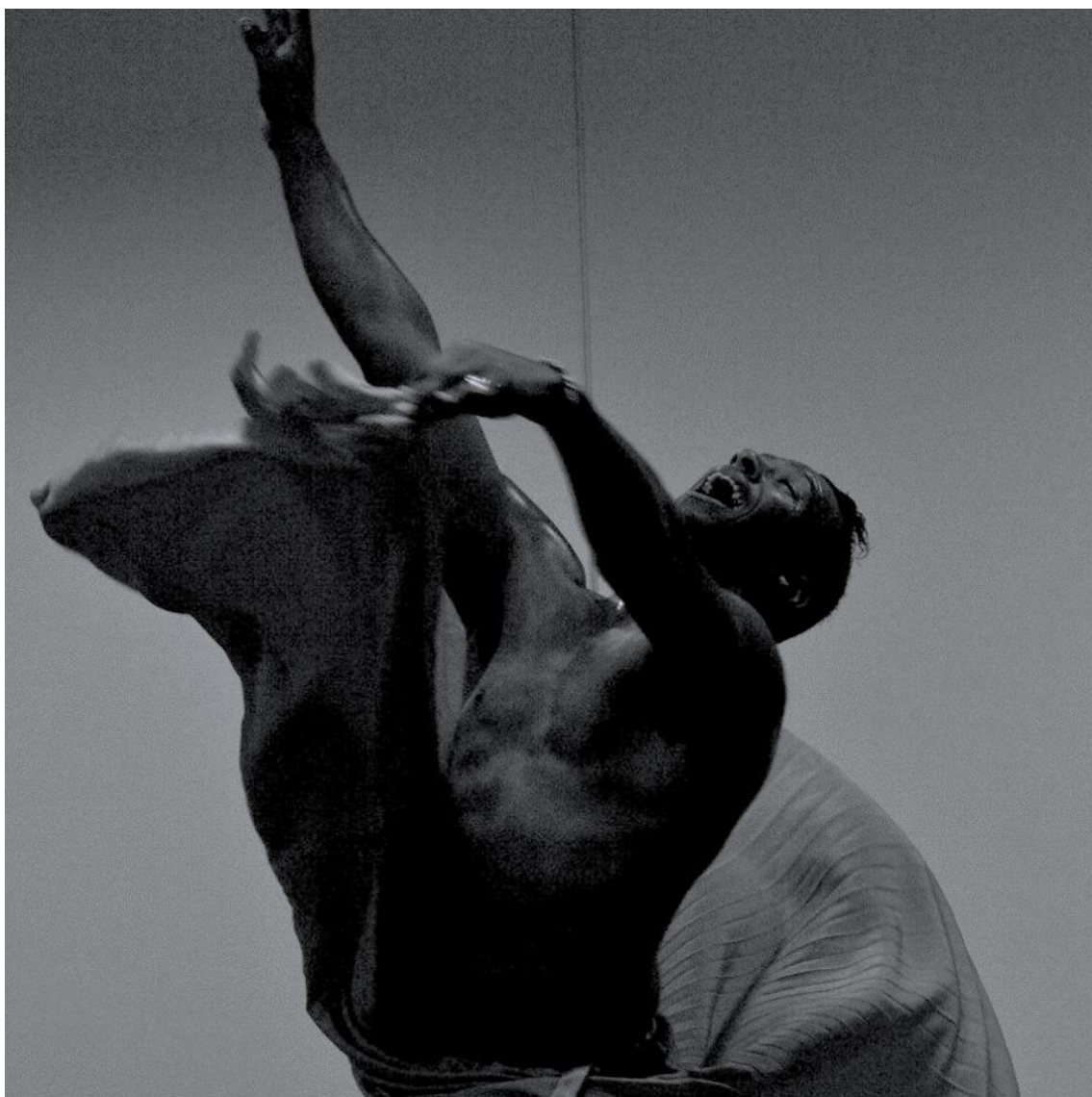
Vemos como o conhecimento se transforma em dança e, através da explicação das intenções, é transmitido aos bailarinos estudantes de Jorge para que realizem o movimento de uma forma mais consciente.

De forma semelhante, as referências de Benvindo a elementos ligados ao que ele chama de “espiritualidade”, por exemplo ao chakra do coração, também têm uma função que precisa ser transmitida. “O meu coração, o meu chakra do coração, está ligado a outras coisas porque eu sei que somos um canal de ligação com outras coisas e faço esta ligação através do movimento, é uma coisa muito complexa, além de pesquisa, muito trabalhada pelo sentir. Esta ligação é importante, se não fica a ser só físico, só movimento e não pode” (*Benvindo, em 1 de Fevereiro de 2019, durante a aula de dança contemporânea na escola Show It Dance Academy, Almada*).

Através da análise dos três bailarinos, observamos como os movimentos são algo complexo que pode ser profundamente compreendido apenas através dum confronto com o intérprete. Vemos como, ao receber uma carga emocional, o corpo em movimento se modifica; como, ao gerar sensações e imagens, o corpo em movimento se modifica; como, ao contar histórias, o corpo em movimento se modifica; e vice-versa, como, ao se modificar o corpo, se alteram estes elementos. Assim, ao procurar abordar antropológicamente a dança no contexto do terreno desta investigação, não podemos padronizar os movimentos observados e discursos registados apenas segundo códigos preestabelecidos inerentes à dança comercializada como “africana” (sobretudo no caso de Petchu), ou aos códigos da dança moderna ou do ballet clássico, porque percebemos que as suas corporeidades são mediadas pela utilização de conceitos que melhor servem a compreensão das intenções e dos objetivos dos movimentos. Libertando a dança de um vocabulário codificado fora e para além dos seus sujeitos e corpos em movimento, conseguimos captar a importância das expressões utilizadas para associar o movimento à esfera emocional ou sensorial, e ainda as expressões verbais às quais os três bailarinos recorrem para direccionar com mais praticidade os movimentos, e que poderiam pertencer a todas as categorias de dança, assim como a nenhuma: *dobrar, esticar, subir, crescer, saltar, balançar, lançar etc.*

Os movimentos de Jorge, Benvindo e Petchu, ajudam-nos a sair das perspectivas meramente estéticas da dança, porque são produzidos num processo de contínua troca e enriquecimento sofrendo a influência da contemporaneidade, das emoções e de significados culturais mais explícitos, elementos que irão ser moldados pelas técnicas de dança aprendidas com o objetivo de dominar várias maneiras de mover e, portanto, de comunicar.





**6 Benvindo Fonseca | Sessão fotográfica | 2012 | © Joaquim Leal.**

## 2.3 Pensar com o corpo - treino

*“O enraizamento se obtém com a técnica.”* (Benvindo)

Neste processo de investigação têm um peso relevante na produção de significados da dança, também os treinos dos bailarinos. É importante considerar brevemente que o treino representa, em termos da dança, uma ferramenta que ajuda a trabalhar a técnica, com o objetivo de eliminar os movimentos “parasitas”, movimentos não necessários que surgem quando não tem uma verdadeira consciência do corpo e controle do movimento. Desta forma, considera-se que o treino permite que o movimento se torne mais seguro e consciente, menos “sujo”, porque os músculos aprendem a utilizar a dose correta de energia necessária, o corpo tem mais controle e torna-se mais expressivo. Assim, considera-se que corpo na dança é um corpo treinado e disponível, treinado porque o dever do intérprete é de manter-se em forma, e disponível porque tem que estar pronto para a realização do trabalho coreográfico. Cada peça pede um modo adequado de corporeidade, de viver, animar, agenciar o corpo; por outro lado, cada corpo e suas singularidades pedem para si uma coreografia adequada ao modo desse corpo ser (Lepecki, 2013, p. 118). Despega-se, assim, da dança a ideia de que existe um tipo de corpo privilegiado para dançar; todo corpo pode dançar, toda dança pode ter qualquer corpo, mas a diferença está em como este trabalho acontece. É central, portanto, o papel do treino no processo de definição dos intérpretes, porque, é aqui que é trabalhada a capacidade de se movimentar com expressão em plenitude. O treinamento rigoroso e o investimento pessoal que a dança requer, permitem ao corpo alcançar a aquisição desejada das formas, que pode ser lida como a capacidade de movimentar os significados escolhidos intencionalmente e voluntariamente pelos intérpretes. É através dos objetivos estéticos, da valorização de técnicas distintas e das referências às sensações e às percepções, que se colocam acima do corpo, que podemos compreender os distintos significados que cada bailarino carrega intencionalmente ao dançar, também explicitados nos próprios discursos.

O processo de treinamento na dança de Benvindo é, desde sempre, moldado pelas formações em ballet que recebeu. O treino é por ele percebido como uma necessidade constante e persistente, uma inversão do tempo para obter um corpo disponível para dançar, mas, ao mesmo tempo que reconhece a importância do treino, associa o próprio corpo dançante a uma competência inata. É através dos discursos do bailarino, que

percebemos como também este corpo, considerado “intuitivo” na dança, precisa se moldar para conseguir interpretar e executar determinados movimentos com detalhe.

“Eu acho que sentia a dança de forma intuitiva, um passo na dança que se chama *tour*<sup>31</sup>, eu chegava quase fazer um triplo, mas de forma inconsciente. Depois tenho um ritmo natural do corpo, imito com maior facilidade, sai-me natural, de alguma maneira nasci e fui talhado para dançar. Minha família é uma família de atletas, o meu pai foi jogador de futebol, também trabalhava nas finanças, as minhas irmãs começaram a jogar basquete e foram campeãs de basquete em Moçambique e Portugal...eu também comecei a jogar basquete. Portanto eu já estava acostumado a trabalhar o corpo, mas em outros desportos. Tive o primeiro contato com alguns bailarinos, quando fui fazer uma audição ao Conservatório de Lisboa e entrei logo para o quinto ano, direto, sem nunca ter estudado, simplesmente era algo intuitivo. A partir daqui tive que mudar toda uma forma de trabalhar a musculatura, nós bailarinos temos que ter uma formação atlética, então tive que aprender a usar e trabalhar os músculos certos como era correto. Isso tem que se trabalhar todos os dias, todo o tempo, é tempo inteiro, tive que optar e o basquete ficou de fora. Estava na escola da Gulbenkian, estava no conservatório e à noite ia para um grupo de dança. Depois me convidaram para a Companhia de Dança de Lisboa e continuei na escola. Acabei por fazer uma formação muito intensa. Ia na escola das dez às doze horas, depois a dança ia até meia noite. Muito intenso” (*Entrevista com Benvindo, em 10 de Janeiro de 2019, sala de dança da escola Dance Spot, Lisboa*).

Mesmo neste caso onde Benvindo define o próprio corpo como um corpo com uma predisposição para a dança, mesmo que considerada como uma “intuição”, ele deixa claro como essa intuição deve ser intensamente retrabalhada pelo treino, ou seja, pelo estudo dedicado da técnica, um trabalho duro, porque esse corpo, mesmo que especialmente capacitado para a tarefa, precisa, como todos os corpos, de desenvolver um trabalho acurado de aprendizagem de uma corporeidade, também ela específica. Se trata de inscrever práticas específicas no corpo, no caso de Benvindo, baseadas na técnica do ballet e que requerem um trabalho intenso para que esse corpo entre na prática, e a prática no corpo. Todos os encontros que tive com Benvindo começaram após o seu treino

---

<sup>31</sup> Por inteiro, *tour en l'air*, é um giro completo simples, duplo ou triplo no ar, geralmente começando e terminando na quinta posição de ballet (Lebourges, 2006).

rigorosamente diário que, como me explica, é necessário “para manter a musculatura”. A sua formação na área do ballet, o trouxe a esse treinamento físico quotidiano, constante, rigoroso, mas que o bailarino precisa acompanhar de um treino expressivo, por ele considerado indispensável tanto quanto a técnica corporal.

“Não são todos os bailarinos que têm capacidade de chegar aos outros. A técnica não é tudo, a dança é algo tão abstrato que se não emocionamos não levamos nada, para os outros fica uma sensação de vazio. Como preciso da dança para chegar ao outro, o trabalho tem que ver muito com buscar nossas dores, nosso ritmo, experimentando em estúdio de forma exaustiva, perceber até onde temos que ir” (*Entrevista com Benvindo, em 31 Janeiro de 2019, Estúdios Victor Córdon, Lisboa*).

Existe, no corpo dançante de Benvindo, a necessidade de treinar um movimento impregnado de representações, através da experimentação de informações que encontra adentro de si mesmo. É esse trabalho, técnica corporal e expressiva, que possibilita o bailarino a ter determinadas experiências de movimento.

O trabalho técnico na dança é igualmente fundamental para o bailarino Jorge, sobretudo como forma de tomar consciência dos limites do próprio corpo e do conhecimento que está a ser transmitido através do movimento.

“É importante a técnica porque você passa a mover com uma outra consciência o corpo, com uma outra preocupação, outro cuidado (...). Quando você dança, você já alimenta essa alma, mas o movimento é maior quando você insere a questão da técnica. Quais movimentos, exercícios, da dança moderna e das danças africanas eu posso utilizar para que os bailarinos compreendam como eu quero que eles se movam? Então a técnica, no meu ponto de vista, ainda está sendo desenvolvida. Utilize, mas utilize com consciência, utilize respeitando, o que você está utilizando. Para mim é muito importante que as pessoas tenham esta consciência. Então para mim, na formação de dança afro contemporânea, é necessário trazer a técnica da dança moderna para que eles compreendam o alinhamento corporal, para que a gente fortaleça essa musculatura, flexibilidade, força, mas também trabalhe mobilidade, nesse corpo, trabalhe a consciência, a reconexão com as energias, porque é uma outra maneira de se expressar, uma maneira completamente diferente de mover e de sentir através da dança africana, que

nenhuma dança europeia traz” (*Entrevista com Jorge, em 30 de Novembro de 2018, num café, Lisboa*).

Nesta perspetiva de Jorge podemos identificar ressonâncias da abordagem que a antropóloga e bailarina Dunham, enfatizou já nos anos 40, ou seja, a tentativa de introdução da técnica da dança moderna ocidental e do aquecimento na barra de ballet nas danças conhecidas como afro-caribenhas, com o objetivo de refutar o estereótipo racial que atribuía aos artistas negros a característica de serem “dançarinos naturais” e portanto, não técnicos (Das, 2007, p. 104). Jorge também sente a necessidade de utilizar as técnicas da dança moderna como base das movimentações que chama de “mitos africanos e Yorùbá”, ligadas aos elementos da natureza, à simbologia dos Orixás e fundadas na integração entre o Orun (céu) e o Aiye (terra). O bailarino, na sua técnica, considera o centro do corpo como “a estrutura primordial da dança”, reforçada através do treinamento corporal, onde metade da força é “voltada para a terra”, através do contato com os pés no chão; e a outra metade é “voltada para o céu”, para saltar com leveza e precisão no ar.

Já para Petchu, a questão do treinamento está associada à repetição de movimentações originárias ou inspiradas nas danças tradicionais angolanas e africanas (em particular do Senegal), como ele destaca, e ainda em exercícios por ele criados com o objetivo de treinar o corpo a aprender uma determinada maneira de se movimentar.

“Através do trabalho no estúdio, se moldam atitudes, o corpo se prepara e desenvolve habilidades, aprende uma maneira de se movimentar e ao mesmo tempo de transmitir conhecimento” (*Entrevista com Petchu, em 5 de Dezembro de 2018, em sua casa, Lisboa*).

Esse corpo, para que consiga transmitir conhecimento e contar as histórias que precisam se manter “em pé”, deve, tal como o próprio afirma, “estar treinado através da prática para vir a expressar-se através da dança” e, portanto, se tornar narrativo. Isso acontece através de um processo de incorporação, ou seja, através de exercícios e atividades constantemente executados, absorvidos e entendidos pelo corpo que conseguirá, assim, reproduzi-las corretamente.

O que conseguimos perceber destes testemunhos é que, para estes bailarinos, o trabalho corporal é necessário para obter um corpo treinado e sensível, para conseguir conquistar determinados objetivos pré-definidos a partir dos contextos destes corpos

dançantes, de forma a criar uma memória corporal onde estes mesmos objetivos se tornam hábitos, conferindo à dança uma forma mais consciente e expressiva. Tal como defende a bailarina Martha Graham, é através do treino das técnicas que os músculos começam a conhecer o caminho, de tal maneira que, o corpo começa a reagir à dança (Serrano, 2010, p. 53). Traduzido em termos de noção de *habitus* de Bourdieu (1980), segundo o qual o *habitus* seria o: "système de dispositions durables et transposables, structure structurée prédisposée à fonctionner comme une structure structurante, c'est-à-dire en tant que principe générateur et organisateur de pratiques et de représentations" (p. 88), podemos afirmar tratar-se, no caso da técnica da dança, de torná-la uma memória existente no corpo que o coloca num estado de predisposição constante e estrutural para determinada prática performativa. Esta funciona como uma estrutura que nos permite fornecer respostas corporais imediatas, naturalizando o corpo a dançar moldado pela técnica que aprendeu. Como quando aprendemos a falar, já não precisamos de ter de pensar como isso se faz, a mesma coisa acontece na dança, onde, através do treino, o corpo se torna um canal de comunicação. Podemos falar neste caso específico, da incorporação de algo que se assemelha ao *habitus* definido por Bourdieu como o conjunto de todas essas disposições que são adquiridas, ou melhor, literalmente incorporadas, pelos indivíduos, no contexto da própria formação e do próprio treino em dança e que são, portanto, a estrutura dos movimentos executados.

A par destas entrevistas, onde “deixamos falar o movimento”, escutando com particular atenção as representações profundamente ligadas à experiência da dança, foi desenvolvida uma observação atenta dos corpos a praticar, onde se incluiu o meu próprio corpo. Ao participar em aulas orientadas pelos três bailarinos, recolhi um conjunto de relatos que permitem uma descrição dessa memória de inscrição do movimento no corpo. Começamos com Jorge e por uma aula que define como “afro contemporâneo”.

Pés planos em contato direto com o chão; joelhos e pernas semiflexionados; pernas paralelas; pés dobrados deslizam no espaço; pés em meia ponta; braços fortes e firmes; movimentos de quadris fluídos; resposta do corpo aos ritmos das percussões<sup>32</sup>; a pélvis contrai-se; atravessar o piso do estúdio na diagonal, com movimentos principalmente paralelos e de joelhos dobrados.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Ocasionalmente as aulas de Jorge são acompanhadas por percussões ao vivo, em particular pelo atabaque, um instrumento musical de percussão afro-brasileira.

<sup>33</sup> Notas de campo de uma aula de Jorge Ciprianno.

Nos primeiros momentos das aulas de Jorge, não emerge tão claramente uma razão que justifique o nome de afro contemporâneo, porque o bailarino utiliza muitos exercícios com origem na dança moderna e clássica, tais como as seis posições do ballet, exercícios de meia ponta, *tendue*<sup>34</sup>, *relevé*<sup>35</sup>, *pas de cheval*<sup>36</sup>: “Não chamo o que eu faço de dança africana tradicional, porque utilizo exercícios da técnica de Graham e Limón<sup>37</sup>, para preparar a movimentação da dança moderna”(Jorge). O bailarino utiliza ainda técnicas de alongamentos inspiradas em Horton.<sup>38</sup> Os exercícios e as movimentações da dança moderna durante a aula são utilizados para fortalecer os músculos e criar consciência para depois executar as movimentações desta dança afro contemporânea. Durante o aquecimento, há uma particularidade na maneira como Jorge explica a intenção que está na base dos movimentos e que resulta muito particular - a sua referência às forças da natureza. Disso é exemplo o “lança água”, expressão utilizada para levantar os braços para cima, e depois deixá-los cair em baixo até o chão; ou o “acordar o corpo”, para se referir ao começar a aquecer.

“Às vezes no meu vocabulário falo dos elementos da natureza para que as pessoas compreendam a intenção por trás do movimento. Com iniciantes, principalmente, é mais fácil que eles compreendam se eu falo: ‘agora lance para o ar.’ Vão entender que a energia é essa no momento de levantar os braços, não é simplesmente, ‘ah levantei os braços’... é ‘lança!!’ Eu preciso dessa energia dessa intenção. As pessoas vão-se dando conta de quanto as energias estão lá. Utilize essa energia para dançar. Não é preciso dizer ‘sinta o seu centro’, é suficiente dizer, ‘sinta a terra’, ‘seja mais fluído’, ‘sinta o ar’” (*Entrevista com Jorge, em 4 de Fevereiro de 2018, sala de dança da Casa do Brasil de Lisboa, Lisboa*).

A atenção durante a sua aula é permanentemente direcionada ao corpo, à utilização da musculatura. O objetivo consiste em que cada um perceba como trabalhar,

---

<sup>34</sup> Na terminologia da dança clássica, *tendu* é o movimento de abertura da perna, em qualquer direção, e sua reentrada em direção à perna de apoio (Lebourges, 2006).

<sup>35</sup> Na terminologia da dança clássica, *relevé* é o movimento de elevação do corpo na ponta dos pés (Lebourges, 2006).

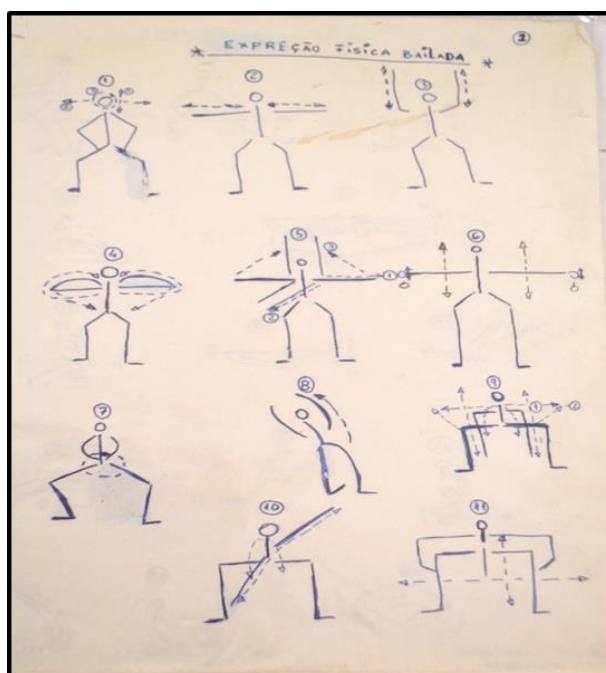
<sup>36</sup> Na terminologia da dança clássica, *pas de cheval* é um movimento que se parece com o passo do cavalo (Lebourges, 2006).

<sup>37</sup> José Limón (1908 – 1972) foi um bailarino e coreógrafo mexicano de dança moderna. A sua técnica desenvolve-se através de isolamentos das partes do corpo, com impulsos em todas as direções, porém o movimento é sempre gerado pelo centro do corpo (Pasi, Rigotti & Turnbull, [1993] 1998).

<sup>38</sup> Lester Horton (1906-1953) foi um coreógrafo, bailarino e professor norte-americano. A sua técnica baseia-se na possibilidade de poder esticar cada músculo, isolar cada seção do corpo, estudando o movimento em suas infinitas possibilidades (Pasi, Rigotti & Turnbull, [1993] 1998).

segundo o seu nível, para ter benefícios e não lesões, com a consciência de que cada corpo é diferente e cada um vai desenvolver o ritmo duma maneira que é a sua. Exige disciplina na aula, ou seja, o estarmos acordados, presentes e prontos. Esta atenção é, segundo ele, ligada à atitude das danças com influência africana, “uma atenção ao estar pronto, estar carregado de intenção na hora de executar o movimento”.

Para ter acesso a uma compreensão mais próxima da dança de Petchu, participei numa das suas aulas de dança tradicional angolana. Aqui a atenção é dada ao executar dos movimentos com o objetivo de preparar o corpo para se aquecer e gerar energia, que corresponde a ondulações do corpo, em particular da parte superior. Os passos são marcados e sincopados, com toque dos pés no chão que “clamam pela terra” (*Petchu*). Os movimentos da parte superior do corpo produzem “ondulações”, de peito e de ombros. Outra parte central a ser movimentada são os pélvis e as nádegas, para treinar soltar esta zona do corpo. São produzidas grandes expansões, em várias direções, até no ar, de movimentos centrífugos de braços e cabeça. Podemos, assim, falar aqui de policentrismo do movimento que afina a capacidade do bailarino de soltar o próprio corpo com energia e com consciência. Estes movimentos, como todos os que o bailarino executa, são ilustrados por ele no papel: “sempre gostei de rabiscar e não parei até agora” (*Petchu*). Aprofundarei esta questão no quarto capítulo, mas coloco aqui alguns desenhos de Petchu que representam exercícios de aquecimento.



**7 Desenhos da teoria e metodologia de Mestre Petchu | Exercícios de aquecimento | Lisboa | 2018 | © Alexa Ranaldo.**



Nas figuras desenhadas de base, as pernas estão dobradas e paralelas e são representados: na figura número 1. a movimentação circular da cabeça; nos números 2., 3., 4., 5. e 6., movimentos de braços em várias direções (horizontal, vertical, lateral, circular); no número 7. movimentos circulares da cintura; nos números 9., 10. e 11. sequencias mais complexas que combinam movimentos de braços e pernas, aqui também em distintas direções.

Os exercícios que Petchu utiliza, são desenvolvidos por ele com inspiração em movimentos das danças tradicionais angolanas e influências que ele vai absorvendo e adaptando ao contexto. Se trata, no caso das suas aulas e da preparação do grupo de bailarinos, de sistematizar treinos que contêm informações culturais distintas do lugar onde acontecem: usualmente uma sala de dança, neste caso, numa sociedade onde a dança não faz parte da vida quotidiana das pessoas de forma tão constante, poderíamos dizer. Por esta razão, Petchu sente pontualmente a necessidade de explicar a relação do movimento com o seu significado “funcional” específico (quando existe). Por exemplo, o movimento dos pélvis é associado a um “movimento de sedução da mulher”, apenas se considerado em danças específicas. Com a necessidade de contextualizar a dança no ambiente onde é praticada, recorre ainda à utilização do seu próprio canto e à alteração da perceção do solo sobre o qual se dança, que acontece sobretudo através do contato dos pés descalços com o chão e da informação que o bailarino diz para se procurar neste solo:

“estas danças eram feitas em locais sagrados, hoje por causa de toda essa globalização, essa modernização, as coisas vão-se transformando e o chão é cimentado. Mas eu faço ele como um chão sagrado quando eu piso, recebo igualmente sua energia, que alimenta os movimentos” (*Entreviista com Petchu, em 5 de Dezembro de 2018, em sua casa, Lisboa*).

Nos Estúdios Victor Cordon, da Companhia Nacional de Bailado, no dia em que estive presente para assistir a um programa de rádio onde Benvindo estava sendo entrevistado, fui por ele convidada para experimentar uma aula que ia orientar no dia seguinte.

A aula do Benvindo tinha início apenas às sete e meia da noite, mas eu cheguei ao local uma hora e meia mais cedo, acompanhando o próprio Benvindo para assistir à preparação da sessão, que consistiu na escolha da música e na passagem rápida de alguns exercícios que ia sucessivamente propor na aula. As músicas que utiliza na primeira parte

da aula são músicas africanas, principalmente cabo-verdianas, sobre as quais o bailarino executa exercícios de matriz inédita, mas úteis pelo tipo de trabalho que ele irá desenvolver. A aula inicia com exercícios no chão, para fortalecer a musculatura abdominal, passando depois pelo que na dança é chamado “centro”, ou seja, no centro da sala. Os exercícios são *tendus*, entre outros que vêm do ballet e da dança moderna, mas sempre com uma abordagem particular, que pretende ativar a mobilidade do tronco. Com o objetivo de trabalhar a coordenação motora, os exercícios que Benvindo propõe, envolvem diferentes partes do corpo, muitas vezes em oposição, ou simplesmente movimentos de distintas partes em direções diferentes. Tal como afirma, estas instruções pretendem: “treinar o corpo do bailarino a descobrir várias possibilidades de movimento e superar limites.” De seguida os exercícios passam a ser realizados em diagonais. A passagem entre os exercícios é muito rápida, sugerindo uma vontade tão intensa em transmitir todo o conhecimento que resulta numa rica e intensa variedade de informações. Durante as aulas Benvindo não executa todos os exercícios (por exemplo não vai até o chão), devido aos limites físicos ligados à prótese do fémur acima referidos.

O treino, segundo Benvindo, é um treino de técnica corporal que, através da intensidade conseguida, pode chegar a trabalhar também a comunicabilidade e a capacidade de emocionar o público. Esse ensinamento surge também nas suas aulas, onde, através da busca da simplicidade e da correção postural, ele treina o corpo para “atingir a alma de quem esta olhando” (*Benvindo*). A importância da expressão das emoções através do corpo físico é também destacada pela autora Azevedo (2004) que pesquisa sobre o treino no corpo do ator e considera esta questão a base do intenso trabalho corporal do intérprete.

“Assim, o ator deve ser aquele que entra diretamente em contacto com o fenómeno da expressão, percebendo como, quando e porque ela ocorre em si mesmo. Deve aprender a ver-se, a trabalhar seu corpo e partes deste, como um artista ao misturar as cores, observando o efeito, preparando um quadro.” (p.14)

A autora ainda afirma que um movimento executado corretamente faz ecoar, automaticamente, o sentimento correspondente, e este discurso se legitima ainda mais aplicado a um corpo de bailarino.

Ao refletir sobre o treinar intensivamente, é importante reconhecer que a memória das técnicas no corpo não vai substituir as precedentes, mas vai antes adicionando novas

camadas ao conjunto de elementos que compõem o corpo do bailarino enquanto pessoa. Além de técnica, o corpo na dança de Jorge, Benvindo e Petchu, como vimos, é também resultado de emoções e significados que os três carregam e cuja representatividade também tem que ser treinada na preparação deles mesmos e transmitida, como é o caso do ensino a outros estudantes bailarinos. Os hábitos do corpo são assim moldados com treino intenso com vista a alcançar determinados objetivos concebidos pelos próprios bailarinos. Para os alcançar é preciso um trabalho específico diversificado: um trabalho físico, expressivo e cultural. Assim, e tal como defende Schechner (1985), quer a dança, quer o seu treino, participam de uma natureza performativa, na forma onde os sujeitos estão conscientes de executar “restored behaviours”, neste caso, movimentos realizados com consciência que podem ser repetidos, manipulados, transformados, mas sobretudo absorvidos pelos corpos dançantes.

Com base na observação etnográfica realizada em torno das conceções e práticas do treino para estes três intérpretes, podemos assim sintetizar quatro objetivos relativos ao trabalho do bailarino que prepara seu corpo para a dança: 1) domínio corporal, ou seja, o despertar do sentido muscular; 2) harmonia corporal, segurança no movimento; 3) apreensão de um número de gestos, um vocabulário; 4) enriquecer o vocabulário com emoções, sentimentos e significados. É a partir daqui que se constrói, nestes três casos, um corpo na performance da dança.

Tal como afirmado anteriormente, e seguindo Fradique (2014), à semelhança do bailarino, também podemos pensar que o treino do antropólogo ao estudar corpos, movimentos e seus processos é constituído através da repetição de movimentos e métodos, que lhe permitem melhorar a sua técnica e construir a sua performance de pesquisa. Assim como um treino em dança se baseia na incorporação duma técnica de movimentos que lhe permite estudar antropologicamente a dança, como procurei fazer ao longo desta pesquisa.



**8 Jorge Ciprianno | Aula de afro contemporâneo | Jazzy Dance Studios, Lisboa | 2018 | © Victor Trincão.**



**9 Mestre Petchu | Aula de dança tradicional africana/angolana | 100 Makas Dance Studio, Lisboa | 2019 | © Alexa Ranaldo.**



**10 Benvindo Fonseca | Aula de dança contemporânea | Show It Dance Academy, Almada | 2019 | © Show It Dance Academy.**

## 2.4 Corpos em movimento enquanto experiência e expressão cultural

Como se articula a relação entre o movimento e a cultura, que é uma das mais relevantes questões para um olhar antropológico? Como contribuir para esta reflexão a partir das contribuições do terreno e da observação do trabalho dos três bailarinos em análise? E como caracterizar a sua dança neste âmbito? É importante destacar onde se insere a dança performática de Benvindo, Jorge e Petchu, que pode ser considerada como *dança teatral*, tal como é definida por Fazenda (2016), na medida em que é caracterizada por três dimensões que a identificam e a diferenciam de outros propósitos e contextos de ocorrência da dança, como o ritual ou o recreativo: 1) estabelece uma separação entre intérpretes e espectadores; 2) ocorre num lugar propositadamente preparado para o efeito, seja de forma definitiva, como um teatro, seja de forma temporária, de que são exemplos as estruturas móveis, entre outros modos de ocupação de espaços preexistentes; 3) e, sendo uma forma expressiva com uma importante função comunicativa, é suscetível de gerar variadas interpretações em quem a observa (Fazenda, 2016, p. 69).

O corpo dançante dos três bailarinos, cumpre, não só, estas características, mas também “materializa” as suas experiências através do movimento, tornando-as significativas para os contextos sociais e culturais onde se inserem, tal como Fazenda (2016) já havia identificado nas suas pesquisas:

“Apoiada nas orientações teóricas interpretativas e estudando casos concretos, procurei defender e demonstrar que a dança teatral é uma atividade caracterizada pela reflexividade, através da qual os criadores refletem, de forma crítica e criativa, sobre a sua própria sociedade e cultura e materializam uma forma de experiência, isto é, através da qual os criadores olham para si próprios, não como uma imagem refletida no espelho, mas olham, interpretando-se.” (p. 52)

Através da análise dos discursos e práticas de Benvindo, Jorge e Petchu, percebemos que a dança é para eles, realmente, uma maneira de refletir, “de forma crítica e criativa”, como sugerido por Fazenda (2016), sobre a sua própria sociedade, cultura e podemos adicionar, experiências de vida. É nesta reflexão, num sentido de interpretação ativa, que o movimento desenvolve um papel determinante, porque a sua execução está carregada de significados, sejam os que determinam o próprio movimento ou os que ele determina através da intencionalidade do criador. Durante toda a observação e procura de definir o corpo dançante destes intérpretes, vimos como se entrelaçam as duas esferas que

Fazenda identifica como *experiência do movimento* - relativa a ações realizadas, a partes do corpo envolvidas, às suas qualidades e o uso do espaço; e a *experiência individual* - relativa à idade, sexo, emoções, sentimentos, sensações e crenças do sujeito situado social e culturalmente (Fazenda, 2016, p. 71). Considerando os movimentos que resultam das influências destas duas esferas, junto com os objetivos artísticos e políticos dos bailarinos, podemos reconhecer a divisão que Godard ([1995] 2002) faz sobre o movimento corporal, nas práticas de Benvindo, Jorge e Petchu: 1) a estrutura cinética, como o conjunto das coordenações, dos hábitos gestuais, que formam uma memória que define a maneira de cada pessoa se movimentar; 2) a estrutura estésica, como o movimento das percepções que compõem em cada pessoa um modo singular de se mexer, que se constrói na história, na linguagem e na cultura própria de cada um; 3) a estrutura simbólica, o sentido da expressão, da linguagem.

Todos estes elementos constituem um corpo que fala, se expõe e experimenta através do movimento, que se construiu em distintos contextos, se relaciona com diferentes concepções sobre a realidade e cujos sentidos mais implícitos na dança podem ser clarificados através dos discursos que os agentes produzem sobre as suas próprias práticas. Neste sentido, o movimento corporal representa múltiplas realidades e camadas: as técnicas adquiridas pelos corpos, as percepções dos indivíduos e a estrutura simbólica num contexto específico. Por isso podemos afirmar que um *corpo em movimento* é uma chave importante para a compreensão das culturas e dos indivíduos. Nos corpos dançantes dos três interpretes, estas esferas cruzam-se através da participação num conjunto de elementos geralmente tidos como separados, resultando importantes exemplos de complexidade de experiências e importância da dança nas suas vidas. A dança de raiz quase folclórica de Petchu, a ligação ao religioso e à africanidade de Jorge, a idiossincrasia e a experiência biográfica de Benvindo, são elementos que emergem relevantes na realidade na qual os indivíduos se encontram, entrelaçando-se como motores das técnicas corporais que, apesar de constituírem o aspeto mais repetitivo e racional da dança, nestes casos, são sempre mediadas pelas finalidades subjetivas de cada um dos bailarinos. Portanto, as características que emergem nos corpos dançantes de Benvindo, Jorge e Petchu, estão profundamente ligadas a significados e valores que surgem do espaço, entendido como lugar no mundo e no tempo que eles presenciam por ali se encontrarem e, em parte, escolhem presenciar, projetando sobre este espaço temas,



ideias, histórias e políticas e representando assim no conjunto, o contexto cultural no qual os corpos estão imersos.

Ao encararmos a complexidade que estes corpos dançantes nos apresentam, percebemos igualmente como estes em particular, mas todos os corpos na dança em geral, são de grande interesse para os estudos sobre a cultura, porque são social e culturalmente expressivos. Tal como afirma Kealiinohomoku ([1970] 2001) ao analisar o ballet como dança étnica, toda a dança existe e comunica através dos corpos uma determinada realidade. Permanece por isso fundamental o reconhecer da especificidade da intenção e do contexto do movimento, porque ele representa uma forma do intérprete se reportar ao mundo.

Através da observação dos corpos e da consideração dos discursos que os bailarinos produzem sobre as suas práticas num determinado contexto, resultam mais clarificados os sentidos explícitos e implícitos da dança. À luz destas considerações, destacamos o estudo do movimento, pelo peso sociocultural e subjetivo que carrega, porque, mesmo se o corpo do bailarino é um corpo controlado e moldado pela técnica, ele é também feito de experiência e de cultura, junto com outros elementos que representam a base da dança de cada um, como veremos no seguinte capítulo, o “chão”, sobre o qual o bailarino dança, e que se expressa adaptado ao ser impactante sobre uma determinada realidade.

### Capítulo 3

#### “Chão onde o bailarino pisa”

Neste capítulo começaremos por recorrer a Lepecki (2013) e à sua proposta da importância e pertinência de repensar a dança partindo da consideração do “chão” onde o bailarino dança, representativamente concebido como base corpórea, histórica e poética da dança. Lepecki desconstrói a proposta do filósofo Paul Valéry no seu ensaio de 1939 intitulado *Poésie et Pensée abstraite*, segundo o qual, as condições primeiras da dança não seriam corpo, movimento ou música, mas sim o alisamento prévio do chão onde ela se dará, que tem que ser, antes de mais, um chão liso, terraplanado, calcado e recalçado (Valéry [1939] in Lepecki, 2013). É essa abstração e subtração de significação, social, cultural e histórica, ou seja, subjetiva ao chão que o bailarino pisa, que Lepecki critica.

“Assim sendo, o som que anima e precede a dança não seria então o ruído da natureza, nem o cantar dos pássaros, nem a melodia das líras dos trovadores, nem os ritmos dos batuques. O som que precede a dança seria antes a barulheira infernal da maquinaria pesada, o palavrar ou as canções de trabalho dos operários, o chincalhar das ferramentas, o vociferar e os comandos de topógrafos, engenheiros e capatazes. E também, os gritos dos escravos. Apenas depois de um chão se tornar tão liso e vazio e chato como uma folha de papel em branco (agora podemos dizer: apenas depois de um chão se tornar um autêntico *feuilleton*), é que o dançarino pode entrar em cena, de modo a que a sua execução de passos e saltos não tenha que negociar aquilo que chamamos de ‘acidentes de terreno’.” (Lepecki, 2013, p. 112)

Esta conceção de um solo liso de esquecimento e de repressão, representa o chão neutro da dança que Lepecki se propõe criticar e que deveria, segundo o autor, ser substituído por um chão que sempre apresenta as inevitáveis marcas da(s) história(s) na sua superfície, cicatrizes de “uma arqueologia da violência que faz tropeçar o dançarino apesar de todos os alisamentos” (Lepecki, 2013, pp. 112-113). Esse tropeço não é acidente, nem defeito, mas é, segundo Lepecki, o sinal de um encontro aberto e relacional com o processo vivo do chão onde se dança, feito de elementos biográficos, culturais, emocionais onde dança é criada; o chão, assim como ele se apresenta, é a história do bailarino, como indivíduo e como parte duma coletividade, é a motivação que o faz

movimentar, que contém em si um início, um começo, mas que está em contínua transformação.

O corpo no sistema dinâmico globalizado e transcultural de hoje em dia, influenciado por contínuos estímulos e diálogos, torna-se em pouco tempo um território novo, porque em contínua transformação e que temos, portanto, que ir descobrindo e conhecendo. É um corpo que encontra constantes eventos e mudanças e, por consequência, e convocando aqui a definição de Lepecki, produz novos “tropeços” na dança. Como vimos, o corpo de Benvindo, Petchu e Jorge se complexifica nas noções de cultura-identidade, aumentando o seu “conteúdo” de informação, adquirindo técnicas de dança que se adicionam as informações já contidas, mas que sempre tem um rastro, uma estrutura em processo que gera uma história: a sua própria história.

Benvindo, Petchu e Jorge, dançam e recorrendo a mais uma expressão de Lepecki (2013), “brotam”, do próprio chão carregados de consciência e cautela na intencionalidade coreográfica. E o que seria esta intencionalidade se não a própria política<sup>39</sup> na dança? Segundo Manning (2012) é política, uma tentativa de atenção às condições pelas quais um evento se expressa, uma tentativa de construção em direção a uma manutenção do lugar de um movimento relacional distribuído ou uma atenção à sua deformação (Manning, 2012, p. 148). O movimento da dança, ao estar relacionado com as condições da realidade, sejam com o objetivo de observá-las, de mantê-las ou de transformá-las, age, portanto, com e sobre a realidade.

“Movement is everywhere, always, at all scales, speeds, and slownesses. Total movement, as José Gil would say. Or absolute movement, in Deleuze and Guattari’s vocabulary. Which means: in order to have a metric movement, one that is added or subtracted in a measurable way, we must cut the total movement,

---

<sup>39</sup> “A palavra política é derivada do grego antigo (politeía), que dava significado a todos os procedimentos relativos à pólis ou cidade-Estado. (...) Seguindo o texto Político de Platão, Foucault (1978) apresenta o modelo da política como tecelagem. Para o autor, o homem político é um tecelão. A política, assim como a tecelagem, só pode se desenvolver a partir de e com ajuda de certo número de ações paralelas ou preparatórias. (...) A imagem da política como tecelagem apresenta a atividade política como uma arte específica, que tem como resultado a criação de um tecido que envolve as pessoas que compõem uma sociedade. Esta definição de política vai além do exercício do poder, ou de um recorte de espaços de ocupação comum e dos conflitos para decidir o que faz ou não parte da ocupação dentro de um espaço comum. Tal ideia apresenta a política como uma forma de organizar de uma maneira estética as pessoas, as coisas, as circulações e as maneiras de fazer. A política é a arte de organizar as relações, os coletivos, as circulações. É também estética. Assim como a arte, a política é uma maneira de fazer que concerne às forças que dividem e organizam o mundo social. Muitas vezes ela atua com ideias, teorias e tratados sobre a realidade, estruturando a condição de vida das cidades, da população, do mundo.” (Guzzo, M. S. L. & Spink, M. J. P., 2015, p. 4)

crack the duration that, otherwise, flows unimpeded through all expressions of the world. In this cracking, new durations will.” (Manning, 2012, p. 14)

É ainda Manning que, para destacar a existência da dança adentro do movimento total do mundo, afirma que é apenas para se poder medir metricamente um movimento particular, que é necessário “subtrai-lo” do movimento total, que seria o movimento do todo, da vida, do universo. Afirmando ainda que esta subtração é necessária apenas com este fim, porque o movimento da dança flui constantemente desimpedido junto com todas as expressões do mundo. Portanto a dança é um movimento real, que faz parte duma totalidade e move, junto com os corpos, também pensamentos, se tornando assim um “think with a bodying in act”(Manning, 2012, p. 15): aborda-la nesta perspectiva, nos ajuda a perceber onde e como seu movimento se coloca em relação ao movimento do mundo.

Este perspetivar do corpo em ação através da dança pode assim ser pensado no seu potencial político, porque é algo que condensa e transmite uma atenção ao que está acontecendo. Lepecki (2003), se referindo ao cenário das práticas contemporâneas dos anos 60 e 70<sup>40</sup>, que relacionava particularmente a dança com as práticas reflexiva e de consciencialização, associa-a esta forma de expressão, à ideia de uma *dança-que-pensa*, como dança que *vai além de*:

“organização de passos e ritmos no tempo-espço do palco, mas é principalmente projeto de contínua e cuidadosa identificação e crítica daquelas forças sociais, políticas e ideológicas que coordenam de modo sutil os meios de construção do corpo em sua relação com o tempo do mundo.” (Lepecki 2003)

Partindo destas reflexões, vemos como podemos considerar a dança de Benvindo, Jorge e Petchu uma dança politicamente consciente, porque inevitavelmente em relação com o espaço envolvente e que se constitui como “ação-no-mundo”. Ao falar de um corpo político na dança, falamos de um corpo que, ao se mexer, é conectado ao mundo social e que se torna uma “poderosa máquina de produção de ações de resistência, [que] deflagram novos mapeamentos do corpo como ser social” (Lepecki, 2003).

Contudo, a mensagem política pode ser mais ou menos explícita, mais ou menos visível. Nos corpos dançantes existem sempre significados e ações que precisam ser

---

<sup>40</sup> Se referindo em particular ao grupo de dança “Grand Union”, surgido em Nova Iorque nos anos 70, pela junção de coreógrafos que começaram a mover “seus corpos dançantes para dentro de uma esfera social e política mais alargada” (Lepecki, 2003).

considerados e investigados e que podem ser melhor compreendidos através da consideração desse “chão”, entendido como a partida da dança do bailarino. Proponho então algumas reflexões que tomam por base a pergunta ético-política para o plano de composição da dança que Lepecki sugere: “que chão é este em que danço? Em que chão quero dançar?” (Lepecki, 2013, pp. 114-115).

### 3.1 “Que chão é este em que danço?”

“O chão que eu danço é um chão que transporta muito espaço, uma longa caminhada, transporta uma vivência de muita superação, porque eu tenho sido uma viagem de grande superação. Eu nasci num sítio, em Moçambique, e aquele sítio deixou de ser nosso, quando viemos todos para cá. Portanto o meu é um chão que tem muita adaptação a qualquer sítio. Um chão que me traz uma aprendizagem: se tenho muito faço muito, se tenho pouco faço com o que tenho. Um chão onde teve muita dor... Eu não me agarro a esta dor, mas essa dor está cá presente. Um chão onde quero representar toda uma vivência africana que são os meus antepassados, que eu trago comigo muito consciente. Um chão acima de tudo de beleza e de alegria. É um chão acima de tudo esperança, a qualquer ser humano que esteja na terra. Esse é o meu chão. É essa mistura de que eu sou origem, que também é o meu chão. O meu chão, é um chão de poeira, de terra, mas também é sofisticado ao mesmo tempo. Eu sou essa miscigenação, eu não sou uma coisa só” (*Entrevista com Benvindo, 13 de Março de 2019, em sua casa, Lisboa*).

O chão sobre o qual Benvindo se movimenta, é, nas suas palavras, um chão que carrega principalmente elementos autobiográficos e, nesse sentido, muito determinado pela importância atribuída às próprias origens. Há elementos e acontecimentos que o bailarino vivencia. A metáfora que o bailarino utiliza, “o meu chão, é um chão de poeira, de terra, mas também é sofisticado ao mesmo tempo”, parece-nos particularmente frutífero e revelador, representando a percepção que o bailarino tem do próprio corpo dançante, ou seja, determinado pela fusão de distintas características, ao qual ele associa constantemente o conceito de miscigenação. É aqui que encontramos os fundamentos dos significados que Benvindo materializa através do seu corpo em movimento, onde emergem valores, visões do mundo e ideais.

No caso do bailarino Jorge, o chão sobre o qual ele afirma dançar está particularmente ligado à ancestralidade, em parte pela ligação aos antepassados e, numa dimensão mais abrangente, pela ligação à cultura afro-brasileira, encarada de forma abrangente e com a qual se identifica.

“O chão é a minha ancestralidade, são meus antepassados, é a minha espiritualidade. Dança para mim é uma relação ancestral. Todo meu processo na dança é voltado [para] a cultura africana e afro-brasileira. Fosse no meu período do *Balé Folclórico da Bahia*, ou mesmo os trabalhos de dança contemporânea que eu realizei, por terem sido realizados em Salvador, tinham um fundo, uma base de pesquisa voltada [para] a cultura afro-baiana, ou a cultura africana Yorùbá. Eu sou iniciado em religião de matriz africana, no candomblé há dez anos, e nunca relacionei na verdade isso à dança. Essa ligação sempre esteve lá, sempre está presente em mim, mas minha espiritualidade era uma coisa, a minha paixão pela dança era outra. Foi apenas [há] dois anos atrás, quando eu de fato tive que decidir o que é que eu faria da minha vida, que eu constatei essa importância da ancestralidade na minha dança, na minha maneira de mover. Eu passei a identificar que na minha dança, além de eu expressar o que eu sentia naquele momento, além de eu expressar emoções daquele meu momento de vida, trazia toda uma carga ancestral junto comigo. Essa energia da carga ancestral está presente comigo em todos os momentos onde eu danço, eu trago os ancestrais juntos e todos eles dançam juntos comigo. Então, o chão que eu piso, o chão que eu danço é esse, é o chão que carrega essa potência, dessa ancestralidade, que traz de volta através do meu mover, dessa arte política que eu tento fazer nos dias atuais, a voz de cada ancestral. Então o chão que eu danço é o chão da ancestralidade” (*Entrevista com Jorge, em 8 de Abril de 2019, sala de dança da Casa do Brasil de Lisboa, Lisboa*).

O chão sobre o qual Jorge dança, é, nas suas palavras, inicialmente um chão ligado ao expressar o que o interprete sente, um canal através do qual o bailarino comunica desde criança, que percebemos através das afirmações “mesmo antes de saber falar, eu já me sacudia”, anteriormente referidas. A relação com a dança é, para Jorge, algo que amadureceu no tempo, e que, como ele afirma, “além de expressar emoções” começa a trazer “toda uma carga ancestral junto.” Assim, o bailarino encontra um chão relativamente novo, num diálogo entre o passado e o presente, carregado de intenção de

trazer os próprios antepassados, o próprio sentir espiritual e a própria cultura ligada à africanidade, numa referência à ancestralidade recém reconhecida como base sobre a qual se movimenta.

Esta forte ligação a África e à ancestralidade, encontramos igualmente nos discursos de Petchu sobre o próprio chão, desta vez percebido por ele realmente como o solo físico sobre o qual o bailarino se movimenta.

“A minha dança carrega África, essa é a primeira coisa. É onde eu nasci, é onde o corpo moldou-se e é moldado até hoje e carrega tudo aquilo que é dos ancestrais, modernizado, que vai se adaptando ao mundo de hoje...é a África que ele carrega. Sempre considero o chão que eu piso, um chão sagrado, eu danço e ensino sempre descalço. As danças eram feitas em locais sagrados, hoje, por causa de toda essa globalização, essa modernização, as coisas vão-se fundindo. Eu piso, são as minhas raízes, que estão focadas ao chão. Quando há aquele contacto com a terra, quando piso, é uma energia que me contagia, não sei explicar, posso estar com a perna dorida, com a cabeça doendo, ao pisar, o meu corpo transforma-se logo, porque eu acredito que estou logo a fazer viagens, [é] quase inexplicável. O chão que eu piso, me faz realmente viajar, é o solo sagrado” (*Entrevista com Petchu, em 12 de Abril de 2019, em sua casa*).

O chão sobre o qual o bailarino se movimenta, ou seja, a base da sua dança, provém realmente do solo físico que alimenta a sua performance. Os significados da própria dança estão ligados, segundo Petchu, ao pisar fisicamente o solo. É essa acção que o faz começar uma “viagem” às raízes. O chão do intérprete, portanto, é antes de tudo a África, considerada a base originária de toda a sua dança, porque ele reconhece que foi aqui que o corpo se moldou e também encontra aqui a própria ancestralidade. Esta ligação é o alimento da dança de Petchu, que ele encontra cada vez que pisa o chão descalço para começar a dançar. É através deste pisar que o corpo se transforma.

Esta ligação à África, mesmo se em conceções e intensidades diferentes, aparece nos discursos e nos movimentos sobre o chão que constitui a dança dos três bailarinos. Isso é devido ao facto de os três se sentirem ligados a este continente, sobretudo na busca e no encontro das suas próprias raízes culturais. Benvindo, Jorge e Petchu são, de certa forma, corpos pós-coloniais - sendo os bailarinos originários de três ex-colónias portuguesas (Moçambique, Angola e Brasil), e, portanto, ao determinar o chão sobre o

qual dançam, em particular na emergente relação com a África que os três reconhecem, é determinante também a questão da pós-colonialidade, tal como explicada por Lepecki (2003):

“A pós-colonialidade aparece no discurso da crítica cultural ao mesmo tempo que outros qualificativos mais em voga (e normalmente vistos como mais positivos). no mercado cultural: o multi-culturalismo, o híbrido (cultural), a miscegenação (de culturas), etc. A distinção que faço entre pós-colonialidade e os restantes termos é a seguinte: a pós-colonialidade descreve uma hipotética transformação social resultante do desmoronamento dos impérios Europeus nos anos 50 e 60 (o último desses impérios sendo o português, que desaba em 1975 depois da Revolução dos Cravos). Assim, a pós-colonialidade (ou o pós-colonialismo) precede e permite a utilização dos outros termos (multiculturalismo, etc.) que seriam os nomes simpáticos que descrevem a entrada do corpo do ex-colonizado num sistema global de imagens, sons, peles e gostos onde o ocidental se redime do seu passado por via de uma «celebração» da «cultura» do até ontem colonizado.” (Lepecki 2003)

Podemos afirmar que esta *pós-colonialidade* dos corpos é atualmente vivida pelos três bailarinos no contexto de Lisboa, para onde os três migraram e onde continuam a dançar. Por esta razão, é importante referir brevemente a relação que Portugal tem com o continente africano. Esta relação é histórica, remonta ao século XV, época em que Portugal detinha territórios africanos entre os quais, Guiné-Bissau, Angola, Moçambique, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, que foram colonizados e se tornaram independentes apenas após a queda da ditadura portuguesa do Estado Novo em 1974. Após as independências, e especialmente devido aos conflitos em algumas ex-colónias, especialmente Angola e Moçambique, muitas pessoas migraram para Portugal.<sup>41</sup> O Brasil também foi colónia de Portugal até 1822 e por isso encontramos sua presença cultural aqui em Lisboa, aumentada sobretudo recentemente. O Brasil contemporâneo é um país com um grande registro de referências do continente africano “fora” de África devido ao tráfico de escravos (desde o século XVI até o século XIX) destinados às plantações, sobretudo de açúcar. Tais referências estão gravadas, até aos dias de hoje, em seu

---

<sup>41</sup> Não irei aprofundar este tema aqui, mas proponho uma referência que trata do assunto: Tinhorão, R.J. 1997. *Os negros em Portugal*. Alfragide: Editorial Caminho.

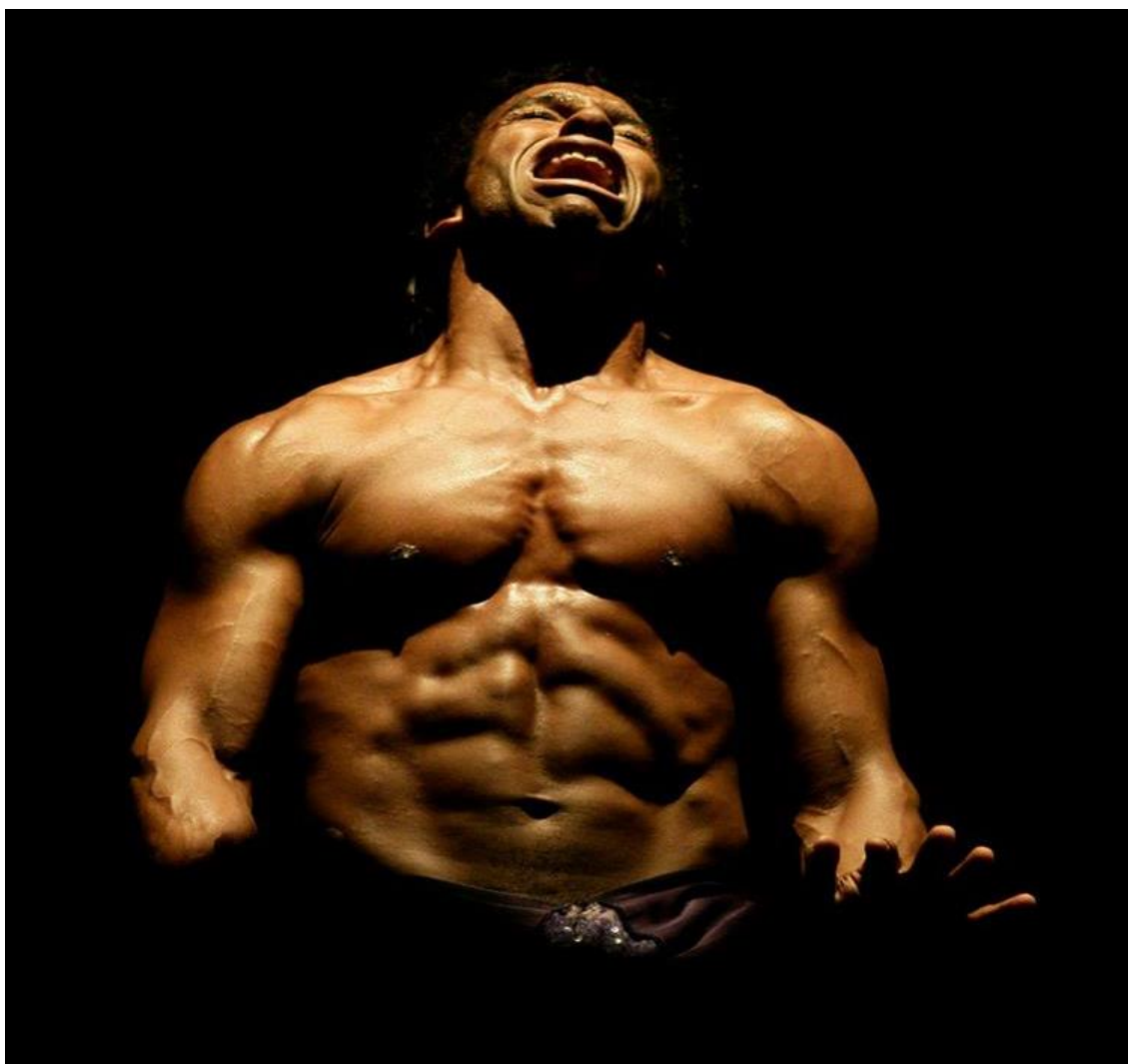


território urbano, rural, religioso, cultural, etc... Sobretudo no estado da Bahia, de onde é originário Jorge e que é comumente descrita como a “África” do Brasil (Sansone, 2012).<sup>42</sup>

Entre os elementos que compõem o chão sobre o qual os bailarinos afirmam dançar, aparece, portanto, a referência a África, mas de maneira distinta nos três: apenas mencionada por Benvindo; ligada à própria ancestralidade em Jorge; e centro quase total da dança de Petchu. Além dos fatores específicos sobre os quais cada um afirma assentar a sua dança, e desta relação com a africanidade que encontramos nos três bailarinos, existem outros elementos aos quais, claramente em maneiras distintas, Benvindo, Jorge e Petchu recorrem na própria dança: a natureza e a ancestralidade, que abordaremos no próximo subcapítulo.

---

<sup>42</sup> À questão da pós-colonialidade, poderíamos acrescentar as recentes discussões sobre a necessidade de encetar um pensamento neste contexto a partir de uma perspectiva decolonial, ou seja, que desloque a discussão de uma relação meramente sequencial, que o “pós” por vezes parece enunciar, para uma reflexão sobre a desconstrução das matrizes do poder colonial e a sua presença em vários processos culturais contemporâneos. Não havendo possibilidade de desenvolver essa reflexão aqui, identifica-se esta questão como um possível desenvolvimento futuro desta pesquisa.



**11 Benvindo Fonseca | Renacê Solo | Convento de Mafra, Mafra | 2012 | © Alceu Bett.**



**12 Jorge Ciprianno | Dança de Obatalá | Lisboa | 2019 | © Green Mind.**



**13 Mestre Petchu | Performance com Ballet Tradicional Kilandukilu | Lisboa | 2015**  
| © LikeCarlosPhot.

### 3.2 Dançar a natureza e a ancestralidade

De que forma a ligação à natureza e à ancestralidade é significativa na formação e definição da dança e, para os nossos propósitos, do corpo? Trata-se de uma questão que assume claramente contingências próprias em cada sujeito, mas que surgem como elementos determinantes na dança dos três bailarinos e que, portanto, precisamos considerar. Nos três encontramos a referência a estas esferas, associando-as à própria espiritualidade. Esta última é entendida como uma espécie de forma de vida, diretamente ligada ao conjunto de ações e significados que impregnam os discursos e as práticas dos bailarinos. Na tentativa de dar alguma concretude à questão complexa da espiritualidade, recorreremos à proposta da psicóloga Catré (2016) que identifica quatro dimensões que nos podem ser úteis: 1) espiritualidade religiosa que envolve um sentido de proximidade e ligação ao sagrado; 2) espiritualidade ligada à natureza, que envolve um sentido de proximidade e ligação ao meio ambiente e à natureza; 3) espiritualidade humanista, direcionada para a humanidade, desenvolvendo um sentido de ligação a um grupo geral de pessoas e envolvendo, normalmente, sentimentos de amor, altruísmo ou reflexão; 4) espiritualidade cósmica, reportada à ligação com toda a Criação (Catre, 2016, p. 36).

Estas qualidades de espiritualidade descritas por Catré podem ser identificadas nos discursos dos três bailarinos e, em particular, na ligação forte com a natureza, no sentido de atribuição de significados aos seus elementos e à ligação a algo sagrado, entendido pelos bailarinos como ancestralidade. Através dos movimentos e dos discursos que Benvindo produz, vemos como sua dança, que tem como base o ballet, na sua linguagem contemporânea, é caracterizada pela procura da relação com a natureza, em particular com a terra, que o bailarino encontra na dança do flamenco.

“Nesse solo vai ter uma linguagem onde eu estou a dançar a Callas<sup>43</sup>, mas com fato de flamenco. Adoro o flamenco pela ligação à terra; tem a ver com a terra e tem a ver com o céu, é parecido com as danças africanas de uma certa forma. Em todo o meu trabalho eu vou buscar a terra, e transpiro para o céu a parte de cima. O flamenco tem um dançar por alegria, ele é muito para fora e tem vários sentidos,

---

<sup>43</sup> Maria Callas (1923-1977) foi uma soprano americana, de origem grega. Considerada a mais celebre soprano de todos os tempos, foi inspiração constante para muitos artistas.

a conexão à terra tem a ver com as características de um povo, com a [sua] afirmação” (*Entrevista com Benvindo, em 10 de Janeiro de 2019, sala de dança da escola Dance Spot, Lisboa*).

Esta força e ligação com a terra presente na dança do flamenco, de origem andaluza, é descrita por Gottshild (2003) como tendo semelhanças com as “danças de matriz africana”, na medida em que em ambas é identificada a “alma” como o motor do movimento (no flamenco identificada com o termo culturalmente específico de *duende*), agente que personifica as energias, mexidas através do corpo da dança, em contato com a terra:

“In Flamenco culture, the soul analogue is duende. (...) For African American performers, soul is the nitty-gritty personification of the energy and force that it takes to be black and survive. Rhythm, and the many textures and meanings implied in the concept (percussive drive, pulse, breath, and heartbeat, for example), plays a pivotal role in generating and disseminating soul power.” (p. 223)

Considerando esta reflexão, não surge assim como um acaso o facto de Benvindo designar os seus mais recentes trabalhos como um “partilhar estados da alma”, porque de fato a procura do elemento terra e da expressão da alma, na maneira em que ele a define, fazem parte ambas do discurso de Gottshild como elementos centrais do flamenco, dança à qual o bailarino se aproxima, sobretudo neste momento da sua carreira. Uma ulterior associação está na identificação da conexão à terra a uma dança que “tem a ver com as características de um povo, com a afirmação”, e chegando a justificar a centralidade destes elementos na sua dança quando afirma “eu gosto de tudo o que é étnico de qualquer país” (*Benvindo*). Aqui é importante reconhecer o modelo de interpretação do mundo elaborado pelo bailarino, para melhor entender a relação da dança com a cultura, com a sociedade, seus significados e também perceber qual é o sentido atribuído aos conceitos por ele utilizados. O que Benvindo chama de étnico é o que “tem a ver com as características de um povo, com a afirmação” (*Benvindo*), se referindo com este atributo ao que é característico de culturas específicas. A procura do elemento terra, traduz-se assim, simultaneamente, numa procura duma dança mais ligada ao povo que, como Gottshild (2003) destaca, permite uma expressão de ressonância da alma através do contato com a terra: essa procura que desde o começo das entrevistas, Benvindo traduz como “autenticidade e sinceridade da dança”.

Pereira (2003) reporta-se, no seu trabalho com fim analítico, ao pensamento do coreógrafo Michailowsky e à sua obra *A Dança e a Escola de Ballet* onde faz uma distinção entre o que é expressão de dança clássica, ou seja, para ele, expressão da poesia dançante; e a dança característica de um povo, a manifestação sincera, do carácter popular, da realidade histórica, da própria vida, destacando ainda que o princípio técnico das danças clássicas consiste em levantar o dançarino da terra, pisando-a somente com a ponta do pé ou saltando sobre ela em altos voos; pelo contrário, o princípio técnico das danças com características autóctones, consistiria em fixar o dançarino sobre todo o pé, acentuando o papel do calcanhar na dança, tudo no equilíbrio da sua relação com a terra (Michailowsky [1956] in Pereira, 2003, p.101). Mesmo se esta perspetiva possa revelar uma visão tendencialmente essencialista na forma como evoca as danças autóctones em comparação com o ballet, consideramos uma visão que podemos identificar na abordagem de Benvindo. De fato estas duas concepções podem ser encontradas nas suas práticas e discursos, ou seja, na busca de uma certa corporeidade por Benvindo, e é mesmo a partir daqui que o bailarino cria um diálogo, e não um contraste, entre a “distância da terra” do ballet e sua aproximação às danças que ele chama de “étnicas”.

Também o corpo de Petchu se liga a uma concepção de natureza através da referência à sua presença nas narrativas sobre as danças tradicionais angolanas, onde esta desempenha um papel importante. Mas sobretudo interessa-nos, neste caso, a função central que a referência à “terra” representa na definição do corpo do bailarino.

“Danço muito sobre a natureza, ela acaba por passar uma viagem e se mistura nas histórias, por exemplo, nas danças fúnebres, guerreiras, espirituais, de circuncisão, de puberdade, recreativas, de cerimónias, mas todas são danças de pé no chão, conectadas à terra” (*Entrevista com Petchu, em 12 de Abril de 2019, em sua casa, Lisboa*).

Como destacado aqui e como vimos anteriormente, a sua dança inteira vem, na percepção do bailarino, do contato dos pés com a terra, porque é a partir desta ligação que o corpo começa a “viajar” e a dançar, lembrando: “quando há aquele contacto com a terra, quando piso, é uma energia que me contagia” (*Petchu*). O estar descalço, para Petchu, significa enraizar-se e entregar-se à terra, sendo um peso dançante sobre ela, à qual atribui o carácter de “sagrada” e sobre a qual se constitui a inteira prática de Petchu, representando realmente o chão sobre o qual o bailarino dança, como vimos no subcapítulo precedente.

É importante aqui destacar que, na pesquisa e história da dança convencional, o que é aceito como verdade é que foi Isadora Duncan a pioneira da dança de pés descalços em contato com a terra, da chamada “dança livre”. Segundo Zenicola (2016), e refletido sobre o exemplo de Petchu, tal premissa desconsidera outras danças e acentua o padrão eurocêntrico nas artes, no passado, como hoje ainda (Zenicola, 2016, p. 4). De fato a maioria das danças originárias de territórios africanos, e não só, são praticadas sem sapatos, com pé descalço, justamente para sublinhar esta relação com a terra.

Esta percepção da “terra” se amplia em Jorge e a todos os elementos da natureza, aos quais se refere dançando.

“Perceber que a terra está presente no nosso corpo, que a água está presente no nosso corpo, que o ar está presente, que sem ele a gente não sobrevive, a gente não está de pé, e que o fogo também está presente como essa essência, essa presença, essa intuição. É necessário que a gente recupere a consciência da realidade, que essas energias estão sempre lá, e que a gente perde muito enquanto bailarino, enquanto artista, enquanto alguém que quer contar uma história, quando a gente perde o contato com estas energias” (*Entrevista com Jorge, em 30 de Novembro de 2018, num café em Lisboa*).

Os elementos da natureza são, segundo Jorge, incorporados em cada um de nós e é também no reconhecimento da presença da terra, da água, do ar e do fogo adentro de si, que o bailarino desenvolve sua dança. A referência à natureza está constantemente presente na dança baseada na simbologia dos Orixás, à qual ele se dedica, porque a cada Orixá, estão associados determinados elementos, que vão influenciar as movimentações do intérprete. Jorge trabalha através da simbologia, para perceber qual energia atribuída a Orixás específicos, “está ali presente na movimentação, em cada corpo, e que no momento em que se movimenta se expressa” (*Jorge*). Por exemplo, ao Orixá Ogum é “associado primeiramente o elemento terra, mas durante a diáspora, prevaleceu o elemento do fogo, sendo uma divindade associada à guerra” (*Jorge*). Estas características influenciam os movimentos das danças ligadas a Ogum, mais fortes e determinados, através dos quais ele trabalha, “a estabilidade ligada ao elemento terra” e a “chama interior que vai queimando e alimentando adentro de nós, que impulsiona a força de vontade, ligada ao elemento fogo” (*Jorge*). Ou ainda ao dançar o Orixá Obatalá, ao qual são associados os elementos da água e do ar, as qualidades da natureza determinam os movimentos de Jorge, que resultam assim mais fluídos e leves. Passos e saltos são vetores



intercruzados, por um lado da herança do contexto e da aprendizagem, por outro da identidade própria e cultural na contemporaneidade, que se constrói também através desta busca da natureza.

A outra referência que encontramos nos corpos dançantes de Benvindo, Jorge e Petchu é a ancestralidade, que não é apelada para um retorno ao passado, mas para ser dançada e adaptada ao contexto contemporâneo. A ancestralidade representa, para os bailarinos, uma ideia de herança do passado e é sobretudo utilizada para encetar passos no presente, para alimentar o trabalho artístico coreográfico, e não apenas para reviver o que já aconteceu. A pesquisadora e bailarina Inaicyra Falcão dos Santos na obra *Corpo e Ancestralidade* (2002), enfatiza a conexão da pessoa com a sua própria história, trazendo uma percepção de ancestralidade ampla e que extrapola a pertença às culturas apenas de maneira coletiva, mostrando que cada pessoa tem a sua própria herança cultural e a sua própria ancestralidade. Esta última, resulta peculiar em cada indivíduo porque, ainda segundo Falcão (2002), é transformada criativamente na interação com a história individual. Mas, mesmo assim, é importante reconhecer que a abordagem à ancestralidade, porquanto possa ser individualizada, não é desligada da história e da memória coletiva e, por isso, é importante incluir neste discurso a visão de Halbwachs ([1950] 1990) quando defende que a memória é coletiva, porque resultado de representações coletivas construídas no presente:

“A memória individual, existe, mas ela está enraizada dentro dos quadros diversos que a simultaneidade ou a contingência reaproxima momentaneamente. A rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedade múltiplas dentro das quais estamos engajados.” (p. 14)

Portanto, percebemos que a ancestralidade como herança do passado e da cultura própria pode sim existir, mas não pode ser desligada da ancestralidade coletiva de um dado grupo que se adapta ao presente: as ancestralidades que são dançadas pelos bailarinos têm elementos individuais entrelaçados com elementos coletivos.

Ainda, a ancestralidade não permanece como parte de um passado intacto, mas torna-se um lugar de experiências acumuladas e uma fonte de inspiração na dança: “fui buscar vozes que me identificavam e que diziam o que eu estava a sentir para dançar”, é assim que Benvindo se refere ao seu apelo à ancestralidade no solo Cromeleque (2019).

“O Cromeleque<sup>44</sup> é o espaço sagrado com pedras ancestrais à volta. Neste caso será este espaço aqui (indicando o palco), que é um sítio onde eu vou evocar guias, quem são? Pessoas que viveram, mas que partiram e neste caso este espaço é minha amada mãe..., portanto vai ser dedicado a ela” (*Entrevista com Benvindo, em 4 de Maio de 2019 – antes de executar o solo Cromeleque no Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa*).

A ancestralidade é representada por Benvindo através do Cromeleque referindo-se ao Cromeleque que existe em Évora, “que são aquelas pedras de ancestrais que formam um círculo, sendo que a parte de dentro tem a ver com o espiritual, o desconhecido, o inconhecível, o intuitivo e a parte de fora é a parte profana. Portanto tem tudo a ver com os princípios que eu também uso para coreografar” (*Benvindo*). Como funciona esta busca da ancestralidade? A necessidade de constituir repertórios ligados ao passado, a pessoas e origens, permite aos corpos conceberem-se como existindo entre o passado e o presente, e de criar um novo tempo e espaço, um espaço de diálogo, no qual, neste caso, Benvindo encontra a sua “amada mãe”. A ancestralidade, portanto, é algo vivido pessoalmente pelo bailarino, mas que se relaciona inevitavelmente com o coletivo na forma como utiliza a metáfora do Cromeleque sobre o palco para evocar os ancestrais.

No caso de Petchu, para o qual a dança é algo que acontece acima dum “chão sagrado”, um chão que carrega também a terra onde ele nasceu, Angola, generalizada por ele como África, a própria dança leva consigo “tudo aquilo que é dos ancestrais”, como ele afirma.

“Eu acredito num passado, num reencontro com os ancestrais para me inspirar” (*Entrevista com Petchu, em 12 de Abril de 2019, em sua casa, Lisboa*).

Esta ancestralidade é inspiração também para Petchu, ligada principalmente às próprias raízes: através de um reencontro com o passado, é a ancestralidade entendida como herança, que no presente sustenta a dança do bailarino e que se expressa através da “harmonia rítmica da dança” (*Petchu*). O contacto com o solo, representa para Petchu a génese do movimento da dança carregado de ancestralidade que, na sua ligação à

---

<sup>44</sup> *Cromeleque*, ou *cromlech*, é o conjunto de diversos menires dispostos em um ou vários círculos, em elipses, em retângulos, em semicírculo, trata-se de monumentos da pré-história, estando associados ao culto dos astros e da natureza.

memória da África adaptada ao contexto da dança, é claramente ligada ao coletivo, mas também se manifesta em maneira particular no corpo de Petchu.

Mais especificamente, vemos que a dança representa para Jorge um meio de ligação em relação à ancestralidade e uma maneira para esta última se manifestar.

“Dança para mim é uma maneira de me conectar com minha ancestralidade, então meu corpo na dança toma esse papel, toma essa posição, é o meu momento de expressar mais ainda, quem eu sou e me conectar com essa ancestralidade que para mim é tão presente. A dança me conecta, é o momento de deixar o divino se manifestar e comunicar com as pessoas, é assim que eu vejo minha relação com a dança” (*Entrevista com Jorge, em 8 de Abril de 2019, sala de dança da Casa do Brasil de Lisboa*).

A dança conecta Jorge com a sua ancestralidade, ligada em parte ao elemento religioso, através dos antepassados e de toda a herança cultural africana que, como emerge de outras entrevistas, é central na dança do bailarino. A dimensão simbólica do corpo no tempo e espaço específicos da dança é, na perspectiva de Jorge, a dimensão duma ancestralidade que carrega a memória da afro descendência. A ancestralidade é, portanto, uma memória coletiva da África, tanto histórica como mítica e imaginada, que opera no corpo do bailarino no presente, se cruzando com a subjetividade e a dança, que a transformam e criam a própria ancestralidade do bailarino.

A dança vista desta forma é como se quebrasse visivelmente uma distância entre o indivíduo e a restante manifestação da realidade, ou seja, através do apelo à ancestralidade e à natureza, os movimentos de Benvindo, Petchu e Jorge, parecem estar constantemente conectados ao mundo e criam nos intérpretes a consciência de estar em constante troca com o ambiente circundante. Segundo Silva (2018), ao nos referirmos à natureza e à ancestralidade, encontramos-nos frente a características que a maioria das vezes são associadas aos corpos negros na dança e por ela identificadas como *formas africanizadas de escrita de si*. Junto aos elementos aqui analisados (natureza e ancestralidade), também entrariam, segundo a autora, “a noção de território, o princípio da circularidade, o corpo enquanto mediador da espiritualidade e produtor de saberes, a tradição oral, a noção de universo integrado, a noção de tempo ancestral e de família extensa” (Silva, 2018, p. 66). Contudo, através destes três casos de corpos na dança, vemos como, mesmo se partilham a experiência da pós-colonialidade e da ligação à

África, é diferente a importância e significação atribuída a este contexto: muitos dos elementos que aparecem na categoria das *formas africanizadas de escrita de si*, como a noção de território, o princípio da circularidade ou a noção de família extensa, não são explicitamente mencionados por Benvindo, Petchu e Jorge e os que estão presentes (ligação à espiritualidade, natureza e ancestralidades) têm pesos diferentes, se fundindo com outras linguagens e com os processos de criação individuais, assim como com as experiências biográficas de cada um. É também devido a esta capacidade de construir corpos que incluem e narram elementos tão particulares em contínua transformação, que a dança é muito interessante para a antropologia; para avançar no caminho da compreensão das formas e dos aspetos que cada corpo inclui na sua forma contextualizada de entender o mundo.



**14 Benvindo Fonseca | Cromeleque Solo | Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa | 2018 | © Alexa Ranaldo.**

### 3.3 Re-dançar as formas da “dança africana”

Entendendo por “re-dançar”, “reconsiderar”, ou melhor, problematizar e pensar nos próprios conceitos das danças comumente identificadas como africanas, este subcapítulo pretende refletir sobre a delicada relação entre dança e cultura. No mundo atual é como se sempre fossemos empurrados a banalizar, a reduzir, para ser facilmente compreendidos e quando se trata de corpos relacionados com África, sobretudo a sociedade ocidental, recorre frequentemente à associação generalizada com a dança etiquetada como “africana” ou “afro”. Isto acontece sobretudo face ao trabalho de Jorge e de Petchu, onde toda a dança por eles executada tem uma relação constante com aspetos culturais ligados a África (afro-brasileira e angolana). Vemos como a presença desses aspetos culturais na dança são específicos e os sujeitos vivem-nos de formas distintas, embora por vezes cedam a uma adesão a “etiquetas” mais facilmente aplicáveis e reconhecíveis. Por exemplo, Jorge de fato utiliza a expressão “afro contemporâneo” para indicar o estilo de dança por ele praticado e ensinado, porque resulta, segundo ele, mais chamativo, embora ao mesmo tempo mais limitador.

“Eu utilizo termo afro contemporâneo hoje em cartazes, porque é mais chamativo, é o que é vendável. É o que atrai, mas na verdade o vocabulário com o que eu trabalho é dança contemporânea de matriz africana. Eu vou nas bases, eu vou na essência do vocabulário africano e trago para contemporaneidade. Hoje tudo é afro, qualquer coisa pode ser “afro”, variados vocabulários, vários estilos, qualquer estilo onde você bota movimentos africanos no meio pode chamar de afro contemporâneo, qualquer fusão. Então a gente precisa ter cuidado para saber de onde é que isso vem, de onde a gente vai buscar esse material. Por isso eu tenho esse cuidado quando vou dar aula e chega um aluno novo, em deixar claro que é afro contemporâneo por Jorge Ciprianno; é a minha visão da dança africana na contemporaneidade, é o meu vocabulário específico, e com isso eu ganho oportunidade de falar sobre o que eu acredito, a minha verdade. O vocabulário que acabei por adotar, o chamado de afro contemporâneo, é porque o que eu faço não é exatamente o que é comumente feito como afro-brasileiro. A técnica de dança afro-brasileira, ela não tem técnica de Limón inserida. Para ficar bem claro, a dança afro-brasileira, na qual eu tive formação, é trabalhada a partir da fusão das técnicas de dança moderna, Horton, Graham e Dunham, com as danças negras do Brasil, então existe um vocabulário específico com estas referências técnicas.

Quando eu trago para Portugal este vocabulário, e acrescento a técnica de Limón, com um vocabulário mais fluido dentro da dança moderna, uma vez reconstruído, para mim não fazia sentido continuar a chamá-la dança afro-brasileira porque não foi assim que foi me passada a essência da dança afro-brasileira, então resolvi chamá-la *dança afro contemporânea*” (*Entrevista com Jorge, em 30 de Novembro de 2018, num café em Lisboa*).

Assim o “afro contemporâneo” tal como é entendido e praticado por Jorge, está associado a uma africanidade específica, a africanidade do Brasil, que é sobretudo ligada à reclamação das origens nos escravos negros e que se constitui de uma forma muito própria. Ao se referir à “essência do vocabulário africano”, Jorge está-se referindo sobretudo à cultura conhecida como afro-brasileira e que se compõe de um conjunto de práticas com uma raiz negra africana comum: é a partir daqui que se desenvolve a dança de Jorge, ganhando novos significados e expressões. Ele inspira-se principalmente na técnica de dança da bailarina Mercedes Baptista<sup>45</sup>, que propôs uma leitura peculiar da cultura afro-brasileira na dança. Ela é considerada a pioneira das técnicas da dança negra no Brasil, que, após ter sido convidada para fazer parte da Companhia de Katherine Dunham nos Estados Unidos, regressa ao Brasil trazendo a influência da dança de Dunham, ou seja, a proposta de cruzar as danças afro-caribenhas com a dança moderna, mas aplicando-a, neste caso, à cultura afro-brasileira. Assim funda em 1951 o *Ballet Folclórico Mercedes Baptista*, criando um estilo, um repertório de passos e danças em rotura com o balé clássico e completamente identificado com os novos parâmetros da dança moderna, mas tendo como referência a tradição africana tal qual se configurava no Brasil (Oliveira, 2017, p. 41). É aqui que tem origem o nome “afro contemporâneo”, que se procura distinguir do afro-brasileiro, porque além das técnicas de dança moderna de Horton, Graham e Dunham, (como afirmado por Jorge, características da dança afro-brasileira), ele acrescenta a técnica de Limón, e atualiza o nome do estilo de dança. Mesmo reconhecendo toda esta especificidade que esta por detrás do adjetivo “afro”, ele afirma que aplica esta “etiqueta” para ser reconhecido e porque resulta mais chamativo, mais “vendável”. Esta perceção está ligada ao fato de que no mundo dança, por vezes, o público é atraído, ainda hoje, por estilos de dança associados à ideia de exótico, ou de alteridade, num sentido não muito específico, sobre o qual se estabelece um olhar

---

<sup>45</sup> Mercedes Baptista (1921-2014) foi uma bailarina brasileira que desenvolveu uma proposta de dança, inspirada na cultura afro-brasileira e na experiência artística recente dos negros americanos (Monteiro, 2011, pp. 58-59).

sobretudo comercializado. Etiquetas generalizadas, são aplicadas frequentemente no sentido de responder à atração da sociedade ocidental pelo diferente, desde que seja facilmente reconhecível. Ao apresentar uma dança em termos mais específicos, não se teria o mesmo resultado, nem o mesmo público que ao utilizar designações reconhecidas e facilmente aprendidas, de forma não problematizada. Mantém assim, sob este ponto de vista, uma relação pós-colonial onde, através da utilização destas etiquetas se reafirmam as relações de poder.

Mas existe também uma outra perspetiva que podemos lançar sob os contextos diaspóricos, que podemos observar em Petchu, onde o generalizar dos termos “afro/negro/tribal” é utilizado com uma aceção positiva pelos artistas, como “um grande guarda-chuva para designar atividade de profissionais da dança oriundos do continente africano” (Silva, 2018, p. 87) e que, sendo estrangeiros em contextos ocidentais, muitas vezes são erroneamente tidos como “africanos” de maneira generalizada, mas acabam por se identificar com esta imagem.

“Eu sou mesmo bailarino de danças tradicionais africanas, com percussão, pé no chão. A ligação a África é o sentido da minha dança” (*Entrevista com Petchu, em 1 de Novembro de 2018, em sua casa, Lisboa*).

Mas então “Quando é que um estereótipo não é um estereótipo? Quem pode justificadamente fazer uso de um estereótipo? E quanto é o mundo da arte obrigado a reconhecer e lidar com a história e a cultura?” (Gottshild, 2003, p. 296). Dunham por exemplo utiliza o termo “primitivo” para descrever a estética da sua dança, mas ela, sendo antropóloga e reconhecendo o peso desse termo, atribui-lhe o significado de valorizar uma cultura mais perto da natureza e longe de restrições sociais ocidentais, e não num sentido depreciativo (Das, 2007, p. 5). Os significados podem ser percebidos realmente, apenas através da consideração do contexto onde eles se encontram e dos discursos dos sujeitos que os transportam. No caso de Petchu, vemos como a ligação a África é realmente o centro da própria dança, mesmo se dedicando às danças tradicionais angolanas, no contexto de Lisboa, o bailarino identifica-se com uma cultura que define mais genericamente como “africana”, sem atribuir esta definição a uma etiqueta “vendável”, mas reconhecendo-a como legítima.

O termo generalizado de “dança africana” começou a se difundir no mundo ocidental a partir do trabalho coreográfico, composto para o palco, pelas companhias de



algumas grandes capitais do continente africano. Por volta de 1952, foi criada a primeira companhia de dança fundada em Conacri “Les Ballets Africains”, que trouxe sobre o palco danças e músicas que anteriormente seriam celebradas apenas nas aldeias. O sucesso de tal estratégia levou à criação de vários outros grupos, projetando assim sobre o mundo uma parte da cultura africana através da dança, entre os quais o “Ballet National du Senegal” (1964), e sucessivamente o “Ballet Tradicional Kilandukilu” (1984), fundado por Petchu e outros bailarinos (Fabião, 2009, p. 3). Como afirma Petchu: “Nós começamos com um grupo pequenino de amigos e o chamamos de ‘grupo de dança experimental’ de danças tradicionais. O nome de Ballet Tradicional Kilandukilu foi dado quando este grupo deixou de ser simplesmente o grupo do bairro, mas se vieram a criar outras mobilidades técnicas se inspirando também ao Ballet do Senegal” (Petchu).

Por outro lado, a invenção de "dança africana" como categoria generalizada está inevitavelmente relacionada com a história do colonialismo, com a construção desse conceito dentro das referidas políticas culturais nos Estados africanos recém-independentes que elegiam manifestações como "representantes" do Estado e as elevavam à categoria de “dança africana” (Silva, 2018, p. 87). Segundo Lepecki (2013), permanece, ao associar a dança a esta categoria, um paradigma colonial, na medida em que as danças “africanas” encenadas em espetáculos, tal como acima referido, têm origem na mesma tradição da dança teatral europeia, alisando, assim, “o chão próprio da dança”. De fato as danças ligadas a África que entraram nos circuitos comerciais no ocidente, são também resultados de criações patrocinadas com fundos monetários dos governos nacionais ocidentais, como lembra Lepecki (2013).

Assim, o termo “dança africana” ou “dança afro”, faz parte daquilo que é difundido e aceito no *mainstream* de um público principalmente ocidental, aplicado de maneira não específica, particularmente para indicar danças onde são usados instrumentos de percussão em batidas fortemente ritmadas, mas sobretudo a pessoas de origem africana, em particular negras, dançando, como se fosse algo “exótico”. Esta abordagem, parece-nos, incrementar uma perspectiva que mantém uma matriz preconceituosa de conceber o corpo na dança. Benvindo tem disso consciência, quando afirma:

“Nunca dancei “danças africanas”, eu vejo que algumas coisas minhas têm a ver com o ritmo, com o movimento do tronco... algumas coisas estão lá, mas nunca fiz. Eu via muito sim, apanhei uma altura em Moçambique onde era a mudança

do governo português, pelo africano, a independência e na escola nos obrigavam a ter contato com uma dança que era dançada por algumas etnias” (*Entrevista com Benvindo, em 10 de Janeiro de 2019, sala de dança da escola Dance Spot, Lisboa*).

Vemos como o corpo de Benvindo, de origem Cabo-Verdiana e Moçambicana, e também corpo negro na dança, não se associa ao “grande guarda chuva” da dança africana, mesmo escolhendo trazer sempre consigo as próprias raízes.

A associação às danças ligadas de alguma forma a uma ideia de cultura e território africanos, especificamente a africanidade brasileira e angolana, é, portanto, um elemento determinante que emerge nos movimentos e nos discursos sobre a construção do próprio corpo de Jorge e Petchu. Nas palavras de Bateson, toda mensagem faz sentido inserida num contexto que a entenda: “only occur if the participant organisms were capable of some degree of metacommunication” (Bateson [1955] 1976 p. 68). Assim a performance da dança, com suas mensagens, deve muito ao contexto e à dinâmica da recepção: para a performance acontecer, ela existe num contexto e se adapta com o fim de ser compreendida. No caso deste trabalho, se trata do contexto europeu, mas realmente multicultural de Lisboa, portanto os corpos que se apresentam nas aulas, assim como do público que assiste às performances, são variados. Sobretudo nos casos de Petchu e Jorge, que desenvolvem um trabalho mais orientado com as culturas de origem, descontextualizado das funções/lugares originais, as técnicas corporais são desenvolvidas de maneira a se tornar acessíveis ao contexto no qual acontecem, e são, portanto, abertas e adaptadas às possibilidades do presente, mesmo se correm o risco de ver reduzidos os seus significados, como acontece, por exemplo ao se associarem as etiquetas de “afro ou africano” em geral.

Mas adotando um olhar antropológico, não conseguimos encaixar as danças dos bailarinos em categorias de passos de dança codificáveis num vocabulário fechado, porque são carregados de elementos singulares, como a maioria dos corpos dançantes que hoje em dia se movimentam influenciados por inúmeros estímulos. O cuidado que importa convocar é de olhar um corpo na sua particularidade, porque muitas vezes o corpo na dança, sobretudo o corpo negro na dança, foi submetido a um processo de comercialização e estetização, sendo essencializado como exótico e performático, e privado de histórias e significados consistentes. Esta questão é particularmente significativa na construção do corpo na dança de Jorge.



**15 Mestre Petchu** | 2012 | © Foto divulgação em Academia Danças do Mundo.



**16 Jorge Ciprianno | Aula de afro contemporâneo | Art Keizen, Lisboa | 2018 | © Alexa Ranaldo.**

### 3.4 Mensagens e políticas nos corpos dançantes

*“I was responsible at the same time for my body, for my race, for my ancestors.”*  
(Colbert, 2017, p. 13)

Retomando a ideia de Lepecki (2013), no chão sobre o qual o bailarino dança, o “terreno social se organiza, produzindo e reproduzindo corpos”, sendo o lugar também onde “acontecem atos de fala” (p. 117). A cada ato de fala, segundo o autor corresponde um corpo, e assim a dança através do movimento, se torna um meio para desbloquear corpos petrificados, para transmitir mensagens e se tornar um lugar de produção de conceitos e ideias. Esta função da dança é central na dança de Jorge, que vê nela a possibilidade de resgatar a própria visão do corpo e da dança.

“O corpo negro aqui é empurrado para as danças tradicionais. A gente não tem espaço para as danças acadêmicas. Engraçado que uma das motivações para a criação da companhia Agadá é mostrar que as danças africanas podem ser apresentadas em palcos. Se pode contar uma história, utilizando movimentos das danças africanas para expressar isso! Eu vejo a dança africana aqui como, eles enxergam, a população portuguesa de maneira geral... ela é marginalizada. Nesta visão, não tem uma técnica a ser trabalhada para aquilo, qualquer um pode dançar aquilo! Aqui é onde percebi isso com força, com mais violência. E para mim se criou necessidade, de dizer que não é só por aí, existe toda uma técnica para se expressar através dessas danças, existe uma história atrás disso a ser contada, existe uma essência aí a ser trabalhada, não é simplesmente comercial: «dance, dance, dance, transpire, pague a aula e vai embora!» De onde vem aquilo, como é que de verdade é executado aquele movimento, porque é executado daquela forma? Qual é o significado daquilo? Utilizar a dança para falar das histórias, trazendo isso para a contemporaneidade” (*Entrevista com Jorge, em 30 de Novembro de 2018, num café, Lisboa*).

Para Jorge a afirmação da negritude é um elemento central na dança e é nesta direção que o seu corpo se torna político. Ele tem a percepção que a negritude do seu próprio corpo, junto com o tipo de trabalho que ele desenvolve, crie dificuldades em ser reconhecido profissionalmente e que seja também considerado um corpo desprovido de técnica. Isso não é novidade, no pensamento comum, se referindo à dança, ouvimos dizer muitas vezes “o corpo negro tem um *swing*, tem o ritmo no sangue” e outras expressões,

que atribuem a capacidade dum bailarino negro principalmente a uma habilidade inata hereditária. Neste caso, o que é reivindicado através do corpo de Jorge, é a história sim, mas também mostrar que o corpo negro é um corpo técnico na dança. O ato de dançar, em qualquer que seja a situação, não é um fenómeno natural, como vimos, é indissociável das técnicas corporais através das quais o corpo e o seu movimento se constroem, de maneira mais ou menos consciente. Ao afirmar que o corpo negro é empurrado para as danças tradicionais, Jorge sente esse corpo encarado como exótico e longe de ser considerado á serio no mundo da dança, se aproximando á ideia de Gottschild<sup>46</sup> (2003), segundo a qual o corpo negro nas sociedades ocidentais é “elusive, fantasized, imagined, loved, hated” (p. 7). Um corpo que chama relações de atração (por vezes é um corpo admirado e desejado como se fosse uma moda), de repulsão, ódio e amor, mas sobre o qual a perspetiva está sempre mudando.

A grande referência do corpo negro político na dança é Katherine Dunham, segundo a qual o corpo dançante é um veículo de mudança social. O ativismo da bailarina, vinha sobretudo do movimento corpóreo e não tanto dos discursos falados enquanto intervenção política (Das 2017, p. 12). Honoré Weld escreveu no *People's World*, o jornal comunista de São Francisco, em Julho de 1942, sobre Dunham nos seguintes termos: “não se considera como uma negra lutando pela justiça para seu povo, mas como a personificação de um movimento lutando pela liberdade.” Como parte de sua estratégia para mudar as perceções sobre a cultura negra, Dunham queria a exposição ao maior público possível, sendo que acreditava que tal não seria possível se os nova-iorquinos percebessem o seu trabalho como "propaganda" (Das, 2017, p. 86).

“I have never gone into a direct social message. You see my work is creative and very broad and I have always felt that much more can be done by a company that works on the same standard as any other. In this way we are able to attract people who would not come if we were doing propaganda.” (Weld [1942] in Das, 2017, p. 86)

Ela inspirou diretamente artistas negros no Brasil, no Peru, no Senegal, na Guiné, no Haiti e na Jamaica a formarem as suas próprias companhias de dança e, indiretamente, inspirou dezenas de outros, que começaram a movimentar as suas perceções do corpo

---

<sup>46</sup> O corpo negro é o foco dos estudos de Brenda Dixon Gottschild, historiadora, performer, coreógrafa americana, que se coloca muitas vezes como canal entre o mundo da performance e o mundo académico, estudando em particular a presença do corpo negro na performance.

negro através da dança. O ativismo de Jorge, também foi inspirado por Dunham, por acreditar que o corpo na dança se possa tornar um meio fundamental em questões políticas, na medida em que “consegue chegar às vezes melhor que um discurso, espalhado através da emoção” (*Jorge*).

Parte desta abordagem política começa, no caso de Jorge, no seu processo de ensinamento, quando nas aulas reserva um tempo para relatar às pessoas de onde vem, a técnica que propõe, qual o significado dos movimentos e a intenção por trás daqueles movimentos. Desde que Jorge começou a apresentar workshops e aulas, a proposta foi a de que “a dança é a voz da alma” (*Jorge*).

“Porque, de fato, é assim que eu vejo a dança, e então que voz é essa? Que alma é essa que precisa falar? A gente precisa estar sempre repensando, compreendendo que mensagem é essa que eu quero trazer. E trazer com consciência, não só por mim que estou coreografando, mas fazendo também com que os bailarinos compreendam que povo é esse que eles estão representando naquele momento. A gente traz a dança africana como referência para contar a história africana, é assim que tem que ser feito o trabalho, com responsabilidade, com compromisso, porque já é algo tão marginalizado, tão banalizado, que se a gente não tiver consciência em tratar isso com responsabilidade, vira qualquer coisa. É de fato contar algo e colaborar de alguma forma para que a sociedade compreenda, a importância dessas culturas, a importância dessas danças e o lugar de cada uma” (*Entrevista com Jorge, em 30 de Novembro de 2018, num café em Lisboa*).

O corpo e a dança de Jorge são políticos, enquanto estão em relação com a sociedade e com o contexto, mas de maneira evidente porque focados na questão da africanidade, no caso específico da africanidade brasileira que, como destaca Sansone (2012), tem uma posição particular na luta pela afirmação da própria cultura.

“Nas últimas décadas tem-se observado uma significativa mudança na forma pela qual a África é vista e representada no Brasil. Diferentemente de outros países das Américas, no Brasil costuma-se reinventar a África não apenas na mídia ou nas culturas das elites, mas também na cultura popular a partir do crivo afro-brasileiro. Se, por um lado, tal reconstrução evidência antigos estereótipos do continente africano, frequentemente visto como telúrico, atávico, ancestral e tanto mais “natural” quanto mais pobre e desolado do que os outros continentes, por outro

lado, tais representações refletem a importância da memória da África no Brasil, especialmente na luta contra o racismo.” (Sansone, 2012, p. 7)

Enquanto política, a dança de Jorge está relacionada a questões específicas, onde mente, corpo, ideias e dança entram em ação holisticamente. De maneira mais implícita, a dança de Petchu e Benvindo também participam desta dimensão, configurando-se num contexto-espaco temporal específico. Retomando as noções de Rancière (2005b):

“A arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um sensorium espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de ... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: mas em maneiras distintas.” (Rancière [2005b] in Guzzo & Spink, 2015, p. 6)

Depois constatar que a dança é política por ocupar um espaço e um tempo específicos, também podemos considerar como parte desta política as questões centrais da dança de Petchu, que estão ligadas à criar uma conexão espaço-temporal, no sentido de trazer, à semelhança de Jorge, memória e histórias da própria cultura numa forma adaptada ao contexto presente.

“Eu não vejo porque que o meu corpo tem que reagir e lutar por ser negro, o meu corpo é um corpo de dança. Um corpo de dança, qualquer que seja, qualquer bailarino, se molda àquilo que o corpo está indicado para fazer. A dança tem uma língua expressiva de várias linhas, ele reage onde está, reage com o que acontece, reage. O corpo é um corpo de dança, preto branco amarelo: o foco é transmitir a história. Quando viajo com o grupo (Kilandukilu) levo a dança tradicional e não a kizomba, mesmo em festivais de kizomba, levo a dança tradicional, para mostrar as pessoas as raízes que muitas vezes não conhecem” (*Entrevista com Petchu, em 12 de Abril de 2019, em sua casa, Lisboa*).

O lugar do próprio corpo dançante está, segundo Petchu, no transmitir o conhecimento sobre a história da cultura tradicional africana, mais especificamente



angolana, criando um trabalho totalmente focado sobre as raízes da própria cultura e adaptando-o ao contexto no qual acontece; é esta capacidade imanente da dança de teorizar o contexto onde emerge, que a torna política.

Como sublinhado por Turner em *From Ritual to Theatre* (1982), a performance pode agir de maneira criativa sobre a realidade social; através do próprio corpo o bailarino pode falar de si, mas também carregar-se de valores ou inventar outros mundos possíveis e imaginários. Neste sentido, Benvindo, reconhece ao criar e representar: “tenho uma forte responsabilidade no que estou fazendo, porque coloco assuntos diante a sociedade” (*Benvindo*). De fato, as coreografias criadas, não devem ser entendidas como imagens ou alegorias da realidade, mas como uma projeção empírica sobre o mundo, como matéria primeira da posição do bailarino na sociedade, e que, portanto, carrega uma função política. Ainda segundo Guzzo & Spink (2015), a mesma criatividade é considerada política por significar uma forma de resistência às formas de organização do mundo, criando um espaço particular para a dança existir.

Benvindo, traz, como vimos, como centro da própria dança, as próprias origens, as experiências autobiográficas e elementos culturais que se adaptam às suas coreografias. A sua intenção principal, também entra na sua política da dança porque é direcionada à sociedade na qual se encontra e é algo que vem das próprias vivências; “uma mensagem de esperança, a qualquer ser humano que esteja na terra” (*Benvindo*). Assim o bailarino, coreografando, projeta uma mensagem à sociedade, através das formas dum corpo que age criativamente sobre a realidade.

Conquergood (2002) pensa a performance em três linhas: “artistry”, “analysis”, “activism.” É na terceira, “articulation-activism”, que encontramos este aspeto da dança:

“connection to community; applications and interventions; action research; projects that reach outside the academy and are rooted in an ethic of reciprocity and exchange; knowledge that is tested by practice within a community; social commitment, collaboration, and contribution/intervention as a way of knowing: praxis.” (p. 152)

O movimento dos corpos de Jorge, Petchu e Benvindo, como toda a dança, representa uma “intervention as a way of knowing” (Conquergood, 2002) num determinado contexto e também se transforma em função do lugar na estrutura social e política em que os sujeitos se encontram posicionados. Os agentes bailarinos, não são

imagens projetadas num espelho, como afirma Fazenda (2016), ou num palco, mas são sujeitos ativos, participativos, críticos da sua própria cultura e do próprio “chão”, feito de experiências e vivências, sobre o qual cada corpo dança.

Como vimos, o papel da dança ligado a questões políticas, emerge fortemente nos discursos que definem Jorge, e permanece mais implícito nos discursos de Petchu e Benvindo. Mas sendo os três corpos lugares de alta complexidade, as relações que experienciam entre arte, sociedade, cultura, migração, ancestralidade e os elementos que os constituem no contexto presente, fazem com que cada corpo seja inevitavelmente investido de ideias e significados que numa maneira ou outra se manifestam na dança, e que portanto seja um corpo político dançante. Tal como destacado por Soyica Colbert (2017), os movimentos são, “embodied actions (a change in position, place, posture, or orientation) that draw from the imagination and the past to advance political projects” (p.5). Acrescentando a esta citação a influencia do “momento presente”, podemos dizer que toda a dança é política porque apresenta uma atitude situada do coreógrafo/bailarino, que proporciona um repertório de representações do mundo (seja de forma mais explicita ou implícita) através de movimentos, formas, performances e apresentações. Portanto o corpo dançante não só simboliza a realidade, ele é a realidade, porque esta agindo e acontecendo nela.



**17 Jorge Ciprianno** | Sessão fotográfica | 2018 |© Negro Complicado HC.

## Capítulo 4

### Corpo e pensamento coreográfico

A filósofa Erin Manning (2012) define o conceito de “coreographic thinking” enquanto o lugar onde a criação acontece, onde se elabora e escolhem movimentos a partir de um conjunto de elementos, sempre baseado sobre a ideia, como a autora defende, da percepção como um campo relacional “ecológico” que experimenta a realidade como um complexo de elementos que estão tomando forma. Aplicando esta ecologia ao corpo dançante, resulta uma abordagem à criação que toma conta das diferentes dimensões que coexistem e interagem entre si em maneiras diferentes, e são elas, com suas reproduções e transformações, que, portanto, movimentam o corpo dos intérpretes. A partir desta perspectiva ecológica, reconhecemos a continuidade e a relação de troca constante deste último, com o ambiente individual e coletivo no qual está imerso; os movimentos que são utilizados, foram de alguma forma aprendidos ou inventados, torcidos pelos mecanismos artísticos e contextuais durante o processo de criação, e a partir do momento em que são utilizados, podem ser transmitidos, manipulados, transformados.

São vários os fatores que influenciam o corpo de Benvindo, Jorge e Petchu no pensamento coreográfico. Sucessivamente, as informações contidas no corpo de cada intérprete - um fator que interfere consideravelmente no movimento e na percepção do corpo - é o espaço onde a dança acontece. Este espaço pode ser entendido como contexto num sentido mais amplo, que permite a performance acontecer e ser compreendida, retomando Bateson ([1955] 1976), mas também como espaço propriamente físico onde se dança; o corpo ocupa espaço e, através da dança, em parte torna-se ele mesmo espaço e, portanto, cria assim um novo espaço; esse novo “espaço-temporal”, para citar novamente Rancière ([2005b] in Guzzo & Spink, p. 6), que antes da dança acontecer, não existia. Vemos aqui, como através do discurso, Benvindo o define:

“Eu transformo o espaço onde danço num espaço seguro, porque a minha segurança e a minha autoestima vêm muito da minha dança. Por isso é que eu perdi muito e quis morrer quando perdi a minha dança (se referindo à lesão na perna): porque a minha autoestima vem daí. Portanto eu, com a dança, transformo qualquer espaço em seguro, num espaço de comunicação, num espaço de liberdade da minha alma. E, de verdade, eu sempre sentia que não fazia parte de lado nenhum, de espaço nenhum. Na dança no espaço onde danço, eu sinto que

pertenço àquele sítio e o espaço passa a ser a minha alma, a minha casa” (*Entrevista com Benvindo, em 2 de Junho de 2019, em sua casa, Lisboa*).

O espaço é transformado pelo intérprete, sobretudo a nível de percepção, de maneira a se tornar um espaço seguro onde o corpo possa dançar, criando assim um novo espaço para a dança acontecer e ele se expressar. Esse espaço é influenciado pelas experiências de vida do bailarino; a sensação de não pertencer a lado nenhum, a experiência da lesão na perna que o levou a parar de dançar, representando uma espécie de refúgio destas vivências, que lhe permite comunicar em liberdade. O espaço da dança, para Benvindo, se torna assim numa espécie de extensão de si mesmo: “passa a ser a minha alma, a minha casa” e representa, portanto, um pilar da construção do corpo dançante do bailarino.

Na relação que Jorge tem com o espaço, vemos outra vez o papel central dos elementos da natureza:

“A relação do meu movimento com o espaço onde eu danço, é a relação do tentar perceber que o corpo, no meio desse ambiente e em qualquer ambiente está em contato com todas as energias dos elementos da natureza que estão presentes adentro de mim, que me fazem existir, coexistir nesse meio, e que sem os quais não seria possível estarmos aqui e nem realizarmos tudo o que realizamos. Em qualquer espaço, a intenção é de reconhecer no meu corpo, onde é que está a água, de que maneira é que eu me conecto com a água no meu mover, em que momento é que eu identifico o fogo na minha movimentação, em que momento me conecto ao ar, que é tão necessário, necessário à nossa sobrevivência e que está presente nesse ambiente todo o tempo, e à terra, que é a nossa base, o nosso sustento, é o chão que nos pisamos. Então a minha relação com o espaço é sobretudo de tentar perceber as energias desses elementos a minha volta e adentro de mim, para perceber como é que elas se conectam ao meu mover” (*Entrevista com Jorge, em 8 de Abril de 2019, sala de dança da Casa do Brasil de Lisboa, Lisboa*).

O espaço define o corpo dançante de Jorge a partir duma busca dos elementos essenciais da natureza no espaço circundante e no interior de si mesmo. Essa é a maneira através da qual o bailarino se prepara para dançar, recebendo a influência dessas “energias” presentes no espaço: água, fogo, ar e terra, fazendo-as ecoar dentro de si e representando-a com o seu mover. O elemento terra é algo que permanece central também

no espaço que Petchu define da dança porque, tal como vimos anteriormente, transforma o chão numa terra sagrada<sup>47</sup>, da qual recebe a energia para dançar e se junta a outros fatores.

“Os espaços influenciam a forma como posso me manifestar. Adentro de casa, por exemplo, supostamente por ter algumas coisas mais pessoais, me manifesto de outra maneira; se olhar aqui adentro da sala, temos quase uma mini África, através do simbolismo da pele que os homens sempre usaram (dos tapetes), e usam até hoje para fazer percussões. Então nos estamos ligados com as coisas, aqui vou dançar inspirado ao que há. Se eu for dar uma aula, existe algo que é sempre improvisado por causa do espaço e dos corpos que encontro; um corpo reage muito diante do que esta acontecer” (*Entrevista com Petchu, em 22 de Maio de 2019, sala de dança da escola 100 Makas Dance Studio, Lisboa*).

O corpo de Petchu, o resultado da sua dança, surgem também de maneira consciente, relacionados com o ambiente físico onde ele dança, aos encontros que aparecem nesse ambiente, sejam eles objetos ou pessoas, que irão ter influência na forma com a qual o bailarino pode se manifestar. Vemos como no ambiente íntimo da sua casa, “supostamente por ter algumas coisas mais pessoais”, como ele destaca, a inspiração seria peculiar, ligada à “mini África” que ele identifica neste espaço por causa do que ali se encontra. Ou ainda, ao encontrar os corpos nas suas aulas, também a dança se modifica, porque “um corpo reage muito diante ao que esta a acontecer”, como ele realça. Portanto, o corpo dançante é definido também da contaminação simultânea entre os sistemas: o bailarino/dança e o espaço circundante nas suas diversas escalas.

Vemos como os movimentos de Benvindo, Jorge e Petchu acontecem em espaços peculiares, que influenciam e são influenciados pelo movimento, dando origem assim a novos espaços existentes apenas no momento da dança: ela ocupa um espaço num determinado momento, existe, portanto, em espaço e tempos particulares. Mesmo se o lugar físico permanece o mesmo, a cada momento é um lugar diferente, porque é o tempo em que a dança acontece, um tempo singular, que nunca existiu antes, nem futuramente vai permanecer idêntico. Esta dimensão espaço-temporal influencia a definição do corpo dançante, e através dessa contínua contaminação entre uma componente e a outra, ou seja,

---

<sup>47</sup> Citação anterior: “estas danças eram feitas em locais sagrados, hoje por causa de toda essa globalização, essa modernização, as coisas vão se transformando, e o chão é cimentado. Mas eu faço ele como um chão sagrado quando eu piso, recebo igualmente sua energia, que alimenta os movimentos” (*Petchu*).

entre a dança e o espaço, percebemos mais uma vez, que os corpos da dança, são permeáveis ao mundo, como todos os corpos. Por isso, tal como afirma Stuart Hall (1993) no seu ensaio *Cultural identity and diaspora*, “ao invés de pensar em identidade como um fato dado, devemos pensar, em vez disso, na identidade como uma "produção", que nunca está completa, está sempre em processo, e sempre se constitui desde dentro e não desde fora da representação” (Hall [1993] in Silva 2018, p. 151). É a partir de identidades em contínuo desenvolvimento, em espaços em contínua mudança, que a dança surge, ela também como processo em constante evolução.

#### **4.1 Libertar o movimento: fusão. Processo de criação e composição**

Segundo Youngerman (1975) existem quatro níveis de "estilo" da performance, definindo essa última como: "performance style," covers the way the dancers handle their bodies in order to interpret the dance structure” (p. 121). Segundo o autor devem ser considerados: 1) o estilo individual ou pessoal da performance; 2) o estilo social que pode diferir de acordo com o sexo, status, idade ou participação em grupos sociais; 3) o estilo da linguagem da dança; e, por fim, 4) o estilo cultural (p. 121). Ao estudar a performance da dança em casos singulares de bailarinos, estes “estilos”, destacados por Youngerman, são de grande interesse para perceber o processo de criação porque estão, de fato, diretamente relacionados com os fatores que analisamos até agora: o próprio indivíduo enquanto pessoa, sua relação com a sociedade, sua formação e seus treinos e o contexto/espaço cultural no qual esta imerso. O plano de criação de coreografias que parte destes fatores é agência e possibilidade de concretizar a própria política da dança, ou seja, um “recorte de um determinado espaço e um determinado tempo” (Rancière [2005b] in Guzzo & Spink, p. 6), para projetar movimentos que propõem uma forma de entender o mundo. A escolha do que se quer dançar é do coreógrafo, pode ser fruto de invenção, descoberta, liberdade ou obediência a códigos, mas não pode ser dissociada daquilo que Youngerman chama de “estilos da performance.”

Benvindo, Jorge e Petchu são bailarinos e, da mesma forma coreógrafos, ou seja, criam e compõem a própria dança e também a de outros. Benvindo traz para a dança elementos distintos que ele define novamente como “uma grande miscigenação”, entendida como fusão, característica que ele realça como determinante na definição do seu próprio corpo. Na peça *Edzer* (2011) representada pela Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo, Benvindo trivializa as próprias origens que define como “africanas”; na

peça *Casa do Rio* (2012), representa a sua experiência portuguesa; mas na peça coreográfica *Muito Chão* (2014), transporta os bailarinos e o público até à Índia, país de origem dos seus bisavós. Associa ainda à fusão que define o seu corpo de bailarino, a necessidade de acrescentar novas formas a técnica de ballet, como a expressividade acentuada. “A cara tem a ver com a emoção. Nos bailarinos de clássico, aprendemos a ser neutros porque acham que é piroso usar caras. É agora, sobretudo depois da Pina Bausch<sup>48</sup>, que o corpo tem que ir de acordo com o que sente; a expressão é um reflexo do que estás a passar, tem a ver com a emoção, com o sentir. Eu faço esta compilação das coisas” (*Entrevista com Benvindo, em 10 de Janeiro de 2019, Lisboa, sala de dança da escola Dance Spot*).

Quando abordamos os significados presentes nos movimentos de Petchu, vemos como as suas criações incluem sobretudo elementos das danças tradicionais angolanas, que não permanecem limitados apenas às movimentações originais destas últimas, mas pelo contrário, se misturam com os movimentos que o bailarino vai introduzindo nas coreografias, alguns inventados e outros inspirados a outros estilos.

“Nas coreografias, trago a influência de danças do Senegal, ou seja, movimentos mais para cima, mais saltados, comparados [com] as danças angolanas. Trago elementos de dança moderna, mas moderna não da Europa, mas da África, do Senegal” (*Entrevista com Petchu, em 1 de Novembro de 2018, em sua casa, Lisboa*).

Portanto, além de movimentos relacionados com as danças tradicionais angolanas, Petchu deixa-se inspirar por outros universos culturais, por “movimentos mais para cima, mais saltados” das danças modernas do Senegal, como ele afirma, se distinguindo das influências do que é conhecido como dança moderna ocidental. Mas as coreografias também incluem a criatividade inovativa do bailarino, que acaba sempre por adaptar a dança às necessidades existentes.

“Já tive vários dançarinos de várias nacionalidades. Acabamos por nos adaptar aos corpos que nós encontramos cá e foram ficando no grupo de dança

---

<sup>48</sup> Pina Bausch (1940-2009) foi uma bailarina e coreógrafa alemã, pioneira da técnica *Tanztheater* (teatro-dança), adotada nos anos 70, que pretende diferenciar-se do ballet e da dança moderna, incluindo na dança elementos recitativos, como o uso do gesto teatral e da palavra, com objetivos dramáticos precisos (Silva, 2018).



(Kilandukilu) pessoas que estavam presentes nas aulas que eu dava em Lisboa”  
(*Entrevista com Petchu, em 1 de Novembro de 2018, em sua casa, Lisboa*).

Assim, segundo Petchu, os corpos que participam da dança também têm peso na forma como determinam a coreografia e que, no contexto de Lisboa, são corpos que a maioria das vezes desconhecem as danças tradicionais angolanas. É preciso, portanto, adaptar as coreografias às novas necessidades, através da criatividade do bailarino. Retomando o pensamento de Victor Turner (1987), quando afirma que “Performative reflexivity, too, is not mere reflex, a quick, automatic or habitual response to some stimulus. It is highly contrived, artificial, of culture not nature, a deliberate and voluntary work of art” (Turner, V., 1987, p. 24), podemos considerar a necessidade adaptativa da dança de Petchu como resposta crítica e criativa ao estímulo do contexto, que se realiza através de coreografias que tomam conta das necessidades, por exemplo, de adaptar a dança aos corpos que encontra na sala de ensaios.

Também nos percursos coreográficos de Jorge, encontramos a presença de elementos distintos que se cruzam para dar forma ao corpo dançante.

“Novamente falando sobre cultura e ancestralidade, nos trabalhos que estou desenvolvendo, resolvi voltar às origens dentro da dança moderna, que é onde tenho minha formação e é um vocabulário que eu gosto muito. Ao mesmo tempo resolvi não abandonar também outro vocabulário que me ajuda a expressar quem eu sou, que é a dança africana, como forma de dança afro-brasileira, ou melhor, afro contemporânea” (*Entrevista com Jorge, em 30 de Novembro de 2018, num café, Lisboa*).

No contexto atual, onde o fluxo de experiências e de conhecimentos são acentuados, as várias técnicas e os saberes estão em contínuo processo e troca. É neste sentido que, ao se movimentar e coreografar, a formação em dança moderna e afro-brasileira de Jorge, é influenciada e transformada pela expressão de si, das histórias ligadas à africanidade brasileira e pelos contextos que o bailarino tem ao seu dispor.

Os movimentos dos corpos de Benvindo, Petchu e Jorge, acabam por ser peculiares e sempre reversíveis, abertos a se enriquecer de várias influências e assim abrir maiores possibilidades de diálogos. Através do processo criativo, a dança se torna um laboratório de encontros onde culturas e histórias podem migrar através da performance e dos novos corpos que as movimentam, representando uma forma de comunicação

intercultural e intercorporal. Segundo Samuels e Samuels (1975), citados por Serrano (2010), este processo de criação, passaria por quatro estágios: *preparatório*, *incubação*, *iluminação*, e *verificação ou revisão*. 1) O preparatório seria a fase de dúvidas, perguntas e conflitos; 2) a incubação seria período de aperfeiçoamento, repetição e sistematização, entendida como processo de caos/ordem; 3) a iluminação pode ser entendida como os últimos intuitos antes do estágio final 4) verificação, que é o encontro com o outro ou os outros (espetadores), para chegar ao momento revisão, que já não pertence ao momento de criação (Samuels & Samuels [1955] in Serrano, 2010, p. 50).

No trabalho dos três bailarinos, os dois primeiros estágios propostos por Samuels e Samuels, o *preparatório* e a *incubação*, emergem como os mais determinantes para o processo criativo, mesmo assim com intensidade e dedicação distintas. Para Benvindo o estágio que podemos chamar de *preparatório*, é o mais importante.

“Agora estou falando uma peça sobre o Eça de Queirós.<sup>49</sup> É uma peça muito complexa que tem a ver com as *Prosas Bárbaras*, um livro do Eça que eu não conhecia. A única hipótese que eu tive de coreografar, foi quando me falaram que o Eça era muito apaixonante, e pensei então fazer algo ligado à paixão, que pode ser subentendida em qualquer pessoa. Portanto a peça é duma noite inteira feita com um outro coreógrafo e eu entro com um dueto que simboliza a paixão e com um solo que é alguém a pensar sobre esta própria paixão” (*Entrevista com Benvindo, em 10 de Janeiro de 2019, sala de dança da escola Dance Spot, Lisboa*).

O processo criativo de Benvindo começa, portanto, através da escolha do tema, neste caso a paixão, que expressa a percepção do bailarino sobre esse sentimento. Segundo Fazenda (2016) a criatividade dos autores, “idealização ou fantasia” age “criativamente sobre a realidade sociocultural, histórica e política” e significa:

“que um grupo ou um indivíduo a quem é socialmente reconhecido o estatuto de artista ou coreógrafo pode encenar valores e modelos de ação que crê serem mais adequados e interessantes para si, pode representar o mundo de forma invertida ou criticamente transformada e pode articular livremente elementos oriundos dos mais diversos contextos (pessoais, sociais, culturais).” (pp. 69-70)

---

<sup>49</sup> *Eça de Queiroz* (1845-1900) foi um escritor e diplomata português.

Portanto o estágio preparatório, a escolha da encenação da paixão como Benvindo a entende, contribuirá para construir uma representação do mundo da parte do artista. Sucessivamente, à escolha do tema, Benvindo passa por “muito tempo de pesquisa, muito tempo a ouvir a música até a conhecer toda” (*Benvindo*). E consecutivamente, ao estágio de *incubação* “muito tempo trabalhado em estúdio a ensaiar” (*Benvindo*).

Distintamente, vemos como em Jorge a fase de *preparação*, se funde ao estágio de *incubação*, que seria para ele realmente o começo da criação. O bailarino explica como consegue compor apenas através do movimento, “no estúdio, ouvindo a música e deixando a mente viajar e o corpo responder, repetir, limpar os movimentos” (*Jorge*).

“Para o espetáculo Igbàdú – o Céu e a Terra (CIA Agadá, 2018), sobre o mito da criação Yorùbá, foi importante, trabalhar as qualidades de movimento, minhas e dos bailarinos, que às vezes eram completamente diferentes, até opostas, ao que a personagem que tinha que ser interpretada pedia. Para conseguir isso, fizemos um trabalho de mergulho nas personagens, até compreender que história é essa que vamos dançar” (*Entrevista com Jorge, em 30 de Novembro de 2018, num café, Lisboa*).

Faz parte do processo de *incubação* de Jorge, seja no próprio corpo ou no corpo dos bailarinos para os quais coreografa, também a incorporação da história que quer contar através da dança, neste caso ligada ao mito de criação Yorùbá. Sempre segundo Fazenda (2016), que se baseia na definição de Turner (1987) de ato performático, “a “obra” performativa, em primeiro lugar, apresenta um carácter deliberado, ou seja, é voluntária, cultural e propositadamente construída e efetuada e não um ato espontâneo ou automático” (pp.69-70). Sendo assim, numa performance “propositadamente construída”, o intérprete, neste caso Jorge, trabalha no processo de incubação a maneira de materializar através da dança, histórias e experiências, de uma forma que permita, a si e aos outros, compreender e atribuir significados ao que está sendo representado.

Nos três bailarinos, emerge a grande importância atribuída às primeiras fases criativas, enquanto as fases de *iluminação* e de *verificação*, que seriam as últimas fases do processo coreográfico, são algo muito relativo ao desenvolvimento do processo de criação, que não é definido através dos discursos dos intérpretes. É nos primeiros estágios que conseguimos perceber a peculiaridade da construção do corpo coreografado, que

acontece em maneira particular em Petchu, onde a fase *preparatória*, se realiza através do desenho.

## **4.2 Papel das linhas na dança: desenhos de Petchu enquanto estudo de caso**

*“São linhas, linhas coreográficas corporais.” (Petchu).*

Na sala, em casa de Petchu, quando percebo que a conversa está para terminar, levanto o olhar e observo dois quadros. São desenhos de corpos estilizados e pergunto de que se trata. Ele, olhando para mim, responde: “essa é outra forma que tenho de me expressar”. Dirige-se ao seu gabinete e traz uma pasta cheia de desenhos. Até para ele é difícil saber a multidão de desenhos, de coreografias e exercícios ali representados. Isso é a recolha dos quarenta anos da vida em que Petchu “anda na dança”, como ele fala. Explica-me que costuma representar em forma de desenho todos os movimentos; é a partir daqui que seu corpo começa a dançar.

Em muitos casos os próprios bailarinos elaboram sistemas de transcrição do movimento para criar e memorizar as coreografias. A partir desta forma de trabalhar surgiram sistemas de notação com códigos estabelecidos, entre os quais se destaca o método de Laban. O bailarino e teórico, Rudolf Laban elaborou, em 1928, uma anotação do movimento que seria uma representação esquemática plana, tal qual uma partitura musical; é um desenho da dança, chamado também de *cinetografia* ou *labanotation*. É um sistema de transcrição das transferências de peso, de deslocamentos no espaço, da figura coreográfica numa partitura vertical, parecida com um solfejo, onde a orientação do movimento é feita a partir do próprio bailarino e a partir da gravidade (Roquet, 2011, p. 7). Este sistema de escrita tem, contudo, algumas limitações:

“dada a sua complexidade e o longo período de aprendizagem a que obriga, é conhecido por pouquíssimas pessoas; salvo raras exceções, não é matéria de ensino-aprendizagem nas academias de dança; e se possibilita transportar para o futuro uma representação dos traços perdidos da própria dança, do próprio movimento, não permite, em contrapartida, captar o carácter singular de uma performance, o seu carácter único, ou seja, as subtilezas interpretativas associadas à vivência do corpo num tempo particular, nem as experiências concretas vividas pela sua execução.” (Fazenda, 2016 p. 53)

Por todas estas razões, vemos como este sistema não é utilizado por nenhum dos três bailarinos, em particular por causa da última limitação descrita por Fazenda, ou seja, o não permitir captar as unicidades da performance e, portanto, do movimento. Neste sentido acontece frequentemente que se os coreógrafos precisem de escrever e criar os seus próprios métodos e desenhos, como vemos em Petchu. O interesse pela dimensão qualitativa, no sentido de transferidor duma mensagem ou duma história, ou de qualquer coisa do corpo, é fixado por Petchu através da sua própria técnica de desenhos, que lhe permite de representar a dança da maneira particular na qual é pensada.

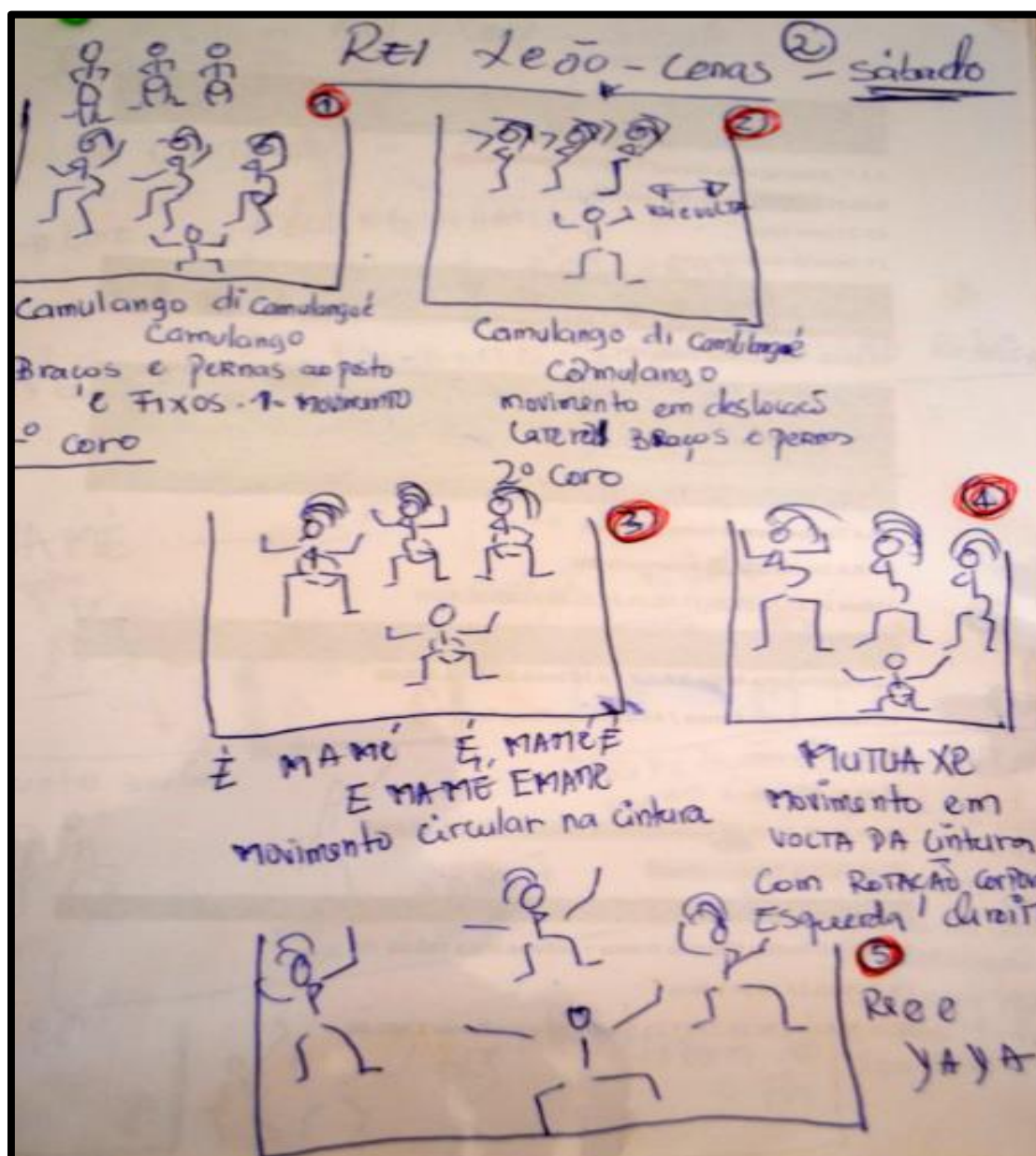
“O trabalho que tenho aqui é trabalho antigo, se olhares o papel”, afirma Petchu, que desde que começou a criar movimentos, começou a desenhá-los.

“São anos de estudo, muitos anos, da minha vida. Eu nunca tinha ido numa escola, fazer cursos nem nada, foi tudo muito natural, porque em Angola (onde ele morava) tinha uma escola de dança clássica, mas nem todos nós tivemos acesso àquilo... Eu acho que se tivesse ido lá, tivesse desviado disto. Não fui para lá e fui desenhando a minha vida. Comecei a fazer investigação, documentação histórica, a ver as imagens, contactos com outros grupos provinciais de dança, ver como os corpos dançam, como eles cantam, e tinha que arranjar uma maneira de memorizar... comecei a memorizar assim, com meus desenhos” (*Petchu, em 5 de Dezembro de 2018, em sua casa, Lisboa*).

O desenho portanto, começou a ser utilizado por Petchu como ferramenta de memorização do que ele via, e se tornou também, a partir do momento em que o bailarino começa a coreografar, a primeira fase da criação, que lhe permite dar forma e reproduzir a dança por ele coreografada: “isso é como uma pauta, eu vou ensaiar isso aqui” (*Petchu*).

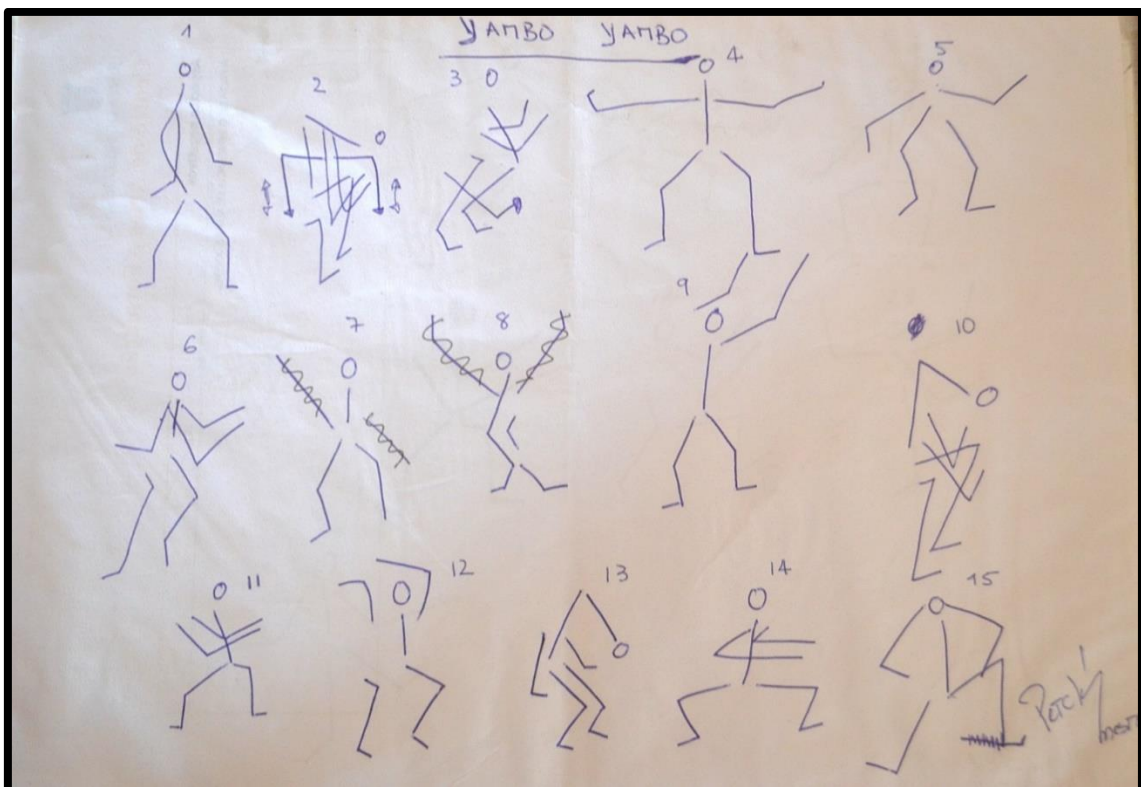
Os desenhos elaborados por Petchu, muitas vezes apresentam, além dos movimentos, algumas referências musicais, ou estrofes inteiras, porque dança e música são frequentemente reproduzidas pelos mesmos corpos, de Petchu ou dos outros bailarinos, para os quais coreografa, que cantam acompanhando as percussões dos músicos. “As músicas, umas são rituais já existentes, outras somos nós que criamos consoante o que vamos dançar” (*Petchu*). Coloco aqui alguns dos desenhos de Petchu como ilustração de movimentos, coreografias e por vezes componente musical, junto com o seu discurso, que emergiu espontaneamente nas entrevistas, ao explicar esta forma de representação, sem explicitar totalmente a correspondência entre desenho e movimento

exato reproduzível, como forma de proteção do conteúdo coreográfico do artista, aprofundamento também que não é de particular relevância neste trabalho.



**18 Desenhos da teoria e metodologia de Mestre Petchu | Coreografia “Rei Leão” do Ballet Tradicional Kilandukilu | Lisboa | 2019 | © Alexa Ranaldo.**

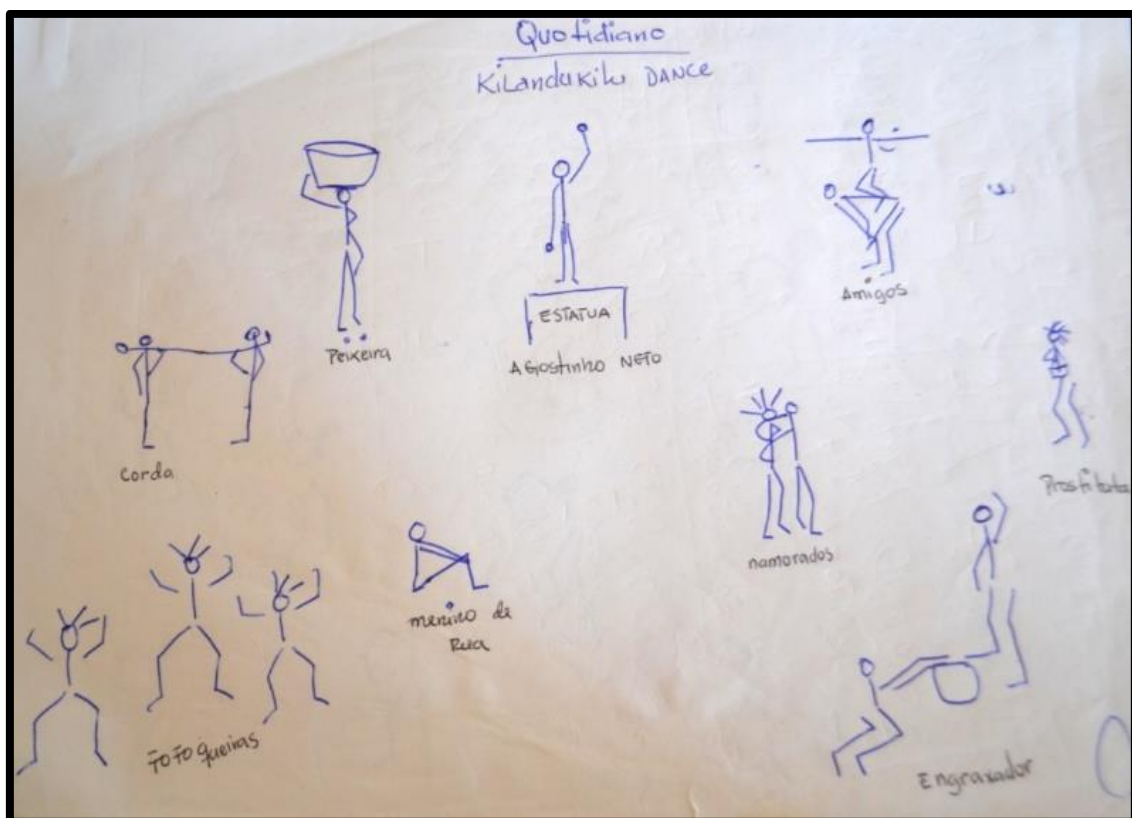
“Fomos fazer, o lançamento do rei Leão, do filme, na Expo. Camulango (palavra que esta escrita repetidamente no desenho) é uma forma de expressar o movimento da cintura, uma forma de rebolar, mas Camulango é também uma música” (Petchu).



**19 Desenhos da teoria e metodologia de mestre Petchu | Coreografia “Yambo Yambo” do Ballet Tradicional Kilandukilu | Lisboa | 2018 | © Alexa Ranaldo.**

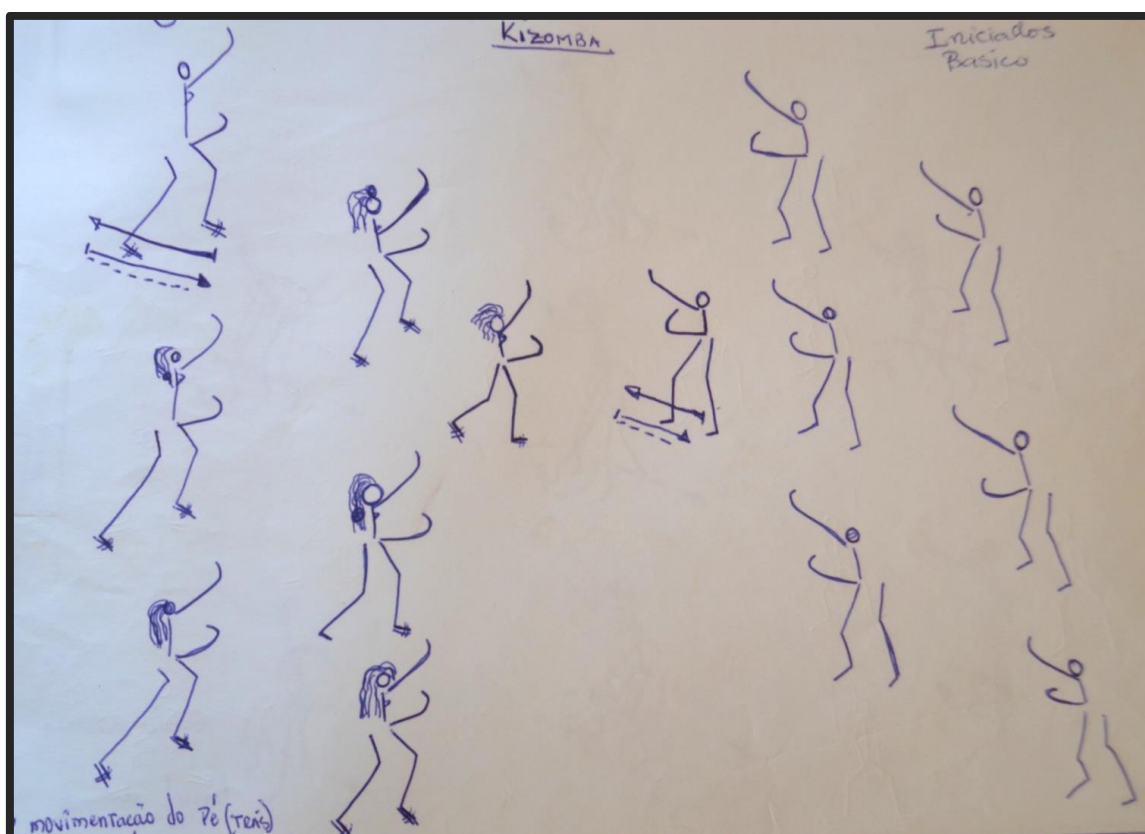
“Yambo Yambo é o título, essa aqui é uma coreografia de escola. A música é “Yambo”, então eu dei o nome Yambo Yambo” (*Petchu*).





**20 Desenhos da teoria e metodologia de Mestre Petchu | Coreografia “Quotidiano” do Ballet Tradicional Kilandukilu | Lisboa | 2018 | © Alexa Ranaldo.**

“Essa é uma dança, Kilandukilu, quotidiano, do dia a dia. Tudo o que faz parte da sociedade” (*Petchu*).



**21 Desenhos da teoria e metodologia de Mestre Petchu | Movimentos básicos da kizomba** | Lisboa | 2018 | © Alexa Ranaldo.

“Eu transporte isso para kizomba. Criei também a kizomba como linhas para melhor explicar” (Petchu).

O bailarino aplica esta técnica de desenho, que chama de “teoria e metodologia de Mestre Petchu”, a toda a dança, a partir das danças tradicionais angolanas, às quais se dedica, até à prática da kizomba. Os desenhos de Petchu fazem-se dança, ou melhor a dança se faz também através dos desenhos. Só depois de terem sido desenhos, os movimentos passam para o corpo do bailarino, ou dos bailarinos para os quais coreografa, e, portanto, ao estágio de incubação, de ensaio e repetição no estúdio.

Refletindo sobre a relação entre o desenho e o corpo dançante, poderíamos dizer que no caso de Petchu, ele representa um possível começo da manifestação do movimento. Porém, o caráter efémero e transitório da dança e a imensa variedade de formas que os movimentos vão adquirindo, fazem com que o desenho seja uma ferramenta difícil para registrar o mover duma dança que está em contínua transformação. Por esta razão provavelmente este meio é utilizado apenas por um dos três bailarinos, confirmando a ideia que complexos e distintos elementos constituem a criação de um corpo dançante.

### **4.3 Corpo como lugar onde a dança se renova e sobrevive**

No livro *A terra do não lugar: Diálogos entre Antropologia e Performance* (2013) encontramos como foco a ideia do mecanismo performativo atual ser baseado sobre a recriação, onde passado e modernidade não se colocam mais em oposição, mas ao contrário, “a própria modernidade se celebra, revisita, re-performa em recriações que amplificam a noção de passado e a aproximam do presente” (Raposo, 2013, p. 16). Através do trabalho dos três interpretes, emerge como, de formas distintas, a noção de passado é de fato revisitada, para se materializar nos movimentos do presente. Seguindo este raciocínio, vemos numa das entrevistas, o bailarino Petchu, destacar a importância da recriação:

“A minha cabeça vai revendo o passado, que assim vai-se renovando, recriando, naquilo que eu estou ensinando e coreografando. Não falo de inventar, mas de recriar... com inventar, parece que a gente está inventando uma lâmpada. Recriar, porque tudo é sempre baseado nas histórias do passado, embora adequado ao contexto, sem fugir da raiz” (*Entrevista com Petchu, em 1 de Novembro de 2018, em sua casa, Lisboa*).

Tal como defende Halbwachs ([1950] 1990), a memória acaba por se modificar em função das necessidades e por relação com o que nos rodeia e, graças a isso, o passado sobrevive durante o tempo presente, neste caso através da dança. É assim que, através da dança que se renova consciente do passado, para Petchu, o corpo está-se movendo entre o passado e o presente, contando histórias, assim como reproduzindo, de maneira inovativa, movimentos tradicionais que de outra forma iriam se perder. Portanto o passado se “re-performa” através dos movimentos da dança de Petchu, que reconhece a existência de uma ligação com o que o precedeu, e, portanto, ultrapassa o plano individual, e ao mesmo tempo reconhece a adaptação dessa memória ao contexto da dança.

*Igbàdú – o Céu e a Terra*, o primeiro espetáculo coreografado por Jorge, desenvolve-se sobre o tema do mito da criação Yorùbá e, portanto, vê a representação de alguns Orixás em forma de dança. Segundo as crenças, Igbàdú é a cabaça da criação com a qual o Deus Yorùbá, Olorun, cria os primeiros elementos, masculino e feminino, que nascem juntos da mesma essência e se origina daqui todo o Universo.

“Ao retratar este mito, cada um dos bailarinos, eu incluído, traz através dos movimentos as características do Orixá que representa e traz também no presente uma história antiga” (*Entrevista com Jorge, em 30 de Novembro de 2018, num café, Lisboa*).

O processo criativo não é, aqui, uma reprodução exata do mito e do passado, mas uma forma de “valorizar a visão contemporânea dos mitos Yorùbá sobre a criação do planeta Terra e dos seres humanos”, como Jorge conta. O potencial dos elementos da natureza e “suas formas divinas existentes” (*Jorge*) são fontes de inspiração para o trabalho coreográfico, que vê a participação de bailarinos de diferentes corpos e origens, entre os quais o próprio Jorge, perpetuando uma forma de trazer histórias e danças do passado, numa versão adaptada ao contexto atual, onde acontecem.

Este processo, é novamente, o resultado duma memória que o bailarino tem como pertencente a uma coletividade, a uma história, que ainda se modifica em contato com o novo contexto coletivo no qual se desenvolve o movimento, onde a construção de lembranças é feita de forma a elas serem reconhecidas e fazer sentido no contexto presente, neste caso Lisboa. Retomando Halbwachs:

“Assim quando retornamos a uma cidade onde estivemos anteriormente, aquilo que percebemos nos ajuda a reconstituir um quadro em que muitas partes estavam esquecidas. Se o que vemos hoje tivesse que tomar lugar dentro do quadro de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptariam ao conjunto de nossas percepções atuais. Tudo se passa como se confrontássemos vários depoimentos. E porque concordam no essencial, apesar de algumas divergências, que podemos reconstruir um conjunto de lembranças de modo a reconhecê-lo. Certamente, se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a dos outros, nossa confiança da exatidão da nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias.” (Halbwachs, [1950] 1990, p. 25)

Nos casos que acabamos de apresentar, é mesmo a categoria de passado ajustada ao presente, a legitimar memórias que ecoam e a ser retrabalhada como expressão artística. Mas vemos como a “re-performatividade” do passado pode acontecer também em maneira mais específica, ao reproduzir trabalhos artísticos já existentes. Benvindo durante uma das entrevistas conta como foi a sua abordagem ao “Quebra-Nozes”, um dos três ballets que Tchaikovsky compôs em 1892 e que continua a ser reproduzido e permanentemente reinventado.

“Acabei de fazer um ‘Quebra-Nozes’, que é uma peça muito intensa, na maneira que eu estou esgotado, uma peça dessa magnitude leva-me um ano a preparar; os primeiros três meses a ouvir a música. O bailado dura duas horas, mas eu fiz uma versão minha mais reduzida, de uma hora, onde igualmente tinha que seguir as diretrizes e as referências todas da peça” (*Entrevista com Benvindo, em 10 de Janeiro de 2019, sala de dança da escola Dance Spot, Lisboa*).

Trata-se, portanto, de uma composição de peça que já existia, mas numa nova versão, adaptada às circunstâncias. Uma peça normalmente de duas horas, é coreografada por Benvindo numa versão mais curta, de uma hora, adaptada, portanto àquilo que entendem ser as necessidades e os objetivos do presente, ao mesmo tempo permitindo a peça de continuar a existir e se renovar através dos corpos dançantes. Segundo Lepecki (2013) “uma obra age sobre um coreógrafo a sua vontade de ser não aquilo que já foi, mas tudo aquilo que não foi e que ainda pode vir a ser (porém, continuando sendo a mesma obra)” (p. 120). Se trata de um *re-enactment* na dança que, segundo Lepecki,

corresponde à possibilidade de certas obras se *re-obrarem* numa outra possibilidade daquilo que já foram uma vez (Lepecki, 2013, p. 120).

Como temos vindo a defender, trata-se de uma dança que se reinventa continuamente em adaptação às necessidades e aos contextos culturais e sociais específicos e que, em certos casos, podemos associar à ideia de “invention of tradition”, elaborada por Hobsbawm e Ranger (1983):

“Invented tradition is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past.” (Hobsbawm & Ranger, 1983, p. 1)

Esta definição sustenta que novas tradições são inventadas sempre que são necessárias transformações como resposta a tempos de crise e a períodos de rápida mudança social. Portanto, podemos analisar a relação com o passado que permanece no trabalho dos três bailarinos, também como reação crítica e consciente, como resposta as novas situações da vida e do contexto, onde as informações e os conteúdos do passado são chamados, transformados e dançados em função do presente.

Através do re-enactment de performances que já existiam ou da criação de performance ligadas ao passado, a noção de corpo se potencia, porque atualiza o passado e a memória, reconsiderando sistemas de valores e atualizando os enunciados. O corpo se torna assim o elemento privilegiado do que Foucault (1972) chama de “arquivo” e que Lepecki (2013) refere:

“Ora, a tal sistema dinâmico de transformação, baseado numa dispersão original e originária, onde a obra já foge de si mesma desde sua origem, Foucault deu o nome de ‘arquivo’. O arquivo para Foucault não é uma gaveta, um prédio, uma instituição, é um sistema dinâmico de ‘formações e transformações de enunciados’ que delimita o nosso estar no mundo.” (Lepecki, 2013, p. 120)

Toda a informação da dança tem que se transformar para sobreviver, isso numa perspectiva coletiva, mas também individual, a nível corporal, através do que Foucault define como “sistema dinâmico de formações e transformações de enunciados” (Lepecki, 2013, p. 120); o corpo. Os bailarinos são agentes, por isso, as transformações, as interpretações, as subjetividades dos intérpretes, contribuem em parte para uma contínua modificação e reinvenção da dança. Ao mudar dum contexto, a dança muda, ao mudar de

um corpo, a dança muda. Isso não significa um declínio pela perda de identidade, mas uma abertura a novas possibilidades para ela continuar a existir e funcionar.

Pensando as relações entre performance e memória no contexto dançante, é importante considerar o conceito de Joseph Roach (1996) de “kinesthetic imagination”:

“As a faculty of memory, the kinesthetic imagination exists interdependently but by no means coextensively with other phenomena of social memory: written records, spoken narratives, architectural monuments, built environments. Along with culturally specific affiliations such as family, religion, and class, these forms constitute what Maurice Halbwachs calls ‘the social frameworks of memory’.” (p. 27)

O conhecimento presente no corpo dançante conecta-se assim à criatividade num espaço onde a imaginação e a memória se encontram, e que Roach chama de imaginação cinestética. Os corpos de Benvindo, Jorge e Petchu movimentando-se na dança, pensando, lembrando, inventando, ou melhor, reinventando, através do corpo em movimento, imerso num contexto específico que também lhe determina a memória, e acrescentando a inovação da criatividade, alimentam a criação coreográfica no presente.

Portanto o corpo na dança não é um sistema "autossuficiente", e os movimentos resultantes deste processo, estão também sujeitos a forças de mudança interna, dimensões cognitivas e afetivas, e externa, relacionados com o sistema sociocultural. Na abordagem aos corpos na dança, reconhecemos, antes de tudo, que pertencem à realidade em contínua transformação que, mesmo se relacionada com o passado, é dependente do presente, vivendo, como o mundo inteiro, uma “experience in the making” (Manning, 2012, p. 2).



**22 Mestre Petchu | Performance com Ballet tradicional Kilandukilu | Lisboa | 2014 |**  
© River Party.





**23 Jorge Ciprianno | Igbàdú – o Céu e a Terra com CIA Agadá | Teatro Armando Cortez, Lisboa | 2018 | © Alexandre Conceição.**



**24 Benvindo Fonseca | Solo | México | 2015 | © Felix Vasquez.**

## Conclusões

*“A menor distância entre dois pontos é a dança.”* (Zenicola [2014] in Zenicola, 2016, p. 42)

Considerámos a pesquisa numa perspectiva antropológica, um processo aberto que disponibiliza informações e abre caminhos de conhecimento. Assim sendo, este trabalho foi uma tentativa de teorizar corpos performáticos, através da atenta tarefa de etnógrafar e escrever sobre a dança, sobre significados expressados por figuras, ou melhor, corpos em movimento que ficaram particularmente visíveis apenas no instante em que aconteceram mas que, ao mesmo tempo, através deste carácter transitório, nos permitiram visibilizar a contínua transformação que vivemos e, através dos discursos dos intérpretes, conseguiram ser retomados e explicados. Vemos, através de Benvindo, Jorge e Petchu, como esta transitoriedade do movimento se insere no carácter transitório da inteira realidade que influencia e é influenciada pelo corpo, corpo que resulta, por consequência, permeável aos movimentos que mudam e o mudam, criando assim novas possibilidades de existir.

O objeto de estudo abordado é uma área muito ampla que não conseguimos, nem tivemos a pretensão fechar, na medida em que se trata de temas onde há uma contínua riqueza de informação que pode ser estudada, questionada e adicionada. Mas ao considerar que o conhecimento científico não é o único, ao perceber que o nosso conhecimento não é completo, e ao reconhecer uma ecologia dos saberes, neste caso saberes que vêm do corpo, conseguimos abrir novas possibilidades para estudos antropológicos e dançantes. Quanto mais avanço nos meus percursos entre dança e antropologia, mais constato como as duas disciplinas confluem em alguns aspetos. Ambas são um contínuo questionar-se e questionar sobre qualquer coisa, uma constante abertura às múltiplas possibilidades, uma produção de conhecimento sobre numerosos aspetos das práticas culturais. Na dança trata-se de uma busca para criar e organizar em movimentos os sentidos das experiências. Mas também a pesquisa etnográfica se inscreve numa busca criativa contínua e de reorganização de material, para transformá-lo, depois, em documentação e análise. Por isso a colaboração, um esforço “co-imaginativo” (Mira, 2018, p. 88) entre elas é um poderoso meio de investigação e de estudo do mundo. É por esta razão que o presente trabalho é o fruto do intercâmbio entre a criação artística e a investigação académica que, não se podem separar para abordar o estudo da dança. Foi

um processo mediado profundamente pela sensorialidade do corpo, na medida em que pensar é experimentar, e quer contribuir para novas formas de leitura dos corpos na dança. Através de uma metodologia mais atenta ao vivido, o campo acadêmico da antropologia aproxima-se da dança para pensá-la enquanto fundamental na compreensão de culturas e sociedades, assim como dos indivíduos na medida em que, como vimos através do olhar sobre os bailarinos, a dimensão social e cultural encontra-se e transforma-se na dança. Com estes argumentos, o presente trabalho tenta ser uma contribuição, ainda que muito restrita, para pensar a dança e a performance como contributos para os discursos sobre a cultura e as identidades.

Ao conectar corpo, dança e cultura, estamos a produzir formas de saberes, reconhecendo que é impossível analisar uma realidade sem um diálogo entre disciplinas. A dança, respeitando e aceitando as palavras e os movimentos que os seus intérpretes escolhem para defini-la, permite-nos abordar de uma maneira preciosa a realidade, para uma análise e compreensão do mundo mais aberta e criativa. Por seu lado, a antropologia, cujo olhar sobre a realidade se opõe à dominação de visões do mundo sobre outras, permitiu-nos perceber a essência e a diferença das definições dos corpos de Benvindo, Jorge e Petchu, cada um construído sobre as próprias noções de vida, de cultura, de espaço, de técnicas, mas entrelaçados e permeados no contexto presente. A dança é um meio importante para defender culturas e corpos vários nesta sociedade global, para valorizar a complexidade de cada lugar. Estou convencida que o nosso caminho esteja no diálogo e no respeito pela alteridade e também um pouco além de discursos e diálogos verbais, por isso considero importante continuar a trabalhar para tentar perceber como o corpo cria através da dança um verdadeiro espaço de comunicação.

Através desta pesquisa, vemos então, como o entorno da dança, funciona como mediador nos processos de definição do corpo dos bailarinos. Os processos culturais, as experiências de vida, as descobertas, as adaptações, criam relações complexas e constroem esse corpo emocional, cognitivo, inter cruzado e suas identificações individuais. Esses fatores são as sementes a partir das quais surge o movimento. Mas então que corpo é esse? Esse que antes de tudo vive, que dança, que se movimenta, que se expressa. Ao abordá-lo “de perto”, e em movimento, percebemos que é um corpo de alta complexidade, onde as experiências se inscrevem, fonte de conhecimentos e vivências que são movimentados e coreografados e que não é possível percebê-lo separadamente de seu ambiente cultural em contínuo movimento.

A dança de Benvindo, Jorge e Petchu, representa uma maneira de codificar aspetos da realidade por eles escolhidos e dirigidos para modalidades sensoriais, e, portanto, ao corpo. Este último, que é memória muscular, é traços da vida e da cultura, se define através de discursos corporais não-verbais e verbais, através dum movimento que é perspectiva sobre o mundo e não apenas algo "estético". Através do conjunto de características que emergem como relevantes pelos bailarinos, conseguimos perceber que o discurso corporal não-verbal é carregado de significados e valores ligados às exigências e às perguntas do momento presente. Jorge se movimenta principalmente para conseguir expressar o que não consegue verbalizar, se conectar aos ancestrais e afirmar a própria negritude. Petchu dança histórias duma cultura que sente a necessidade de preservar e emoções que sente querer expressar. Benvindo dança experiências biográficas, o que ele sente, o que ele aprende introduzindo significados de múltipla proveniência cultural. Este resumo é redutivo, mas é um indicador das diferentes cargas que cada corpo traz na dança; cada um deles, tem sua própria verdade, tão válida como qualquer outra, que se legitima pela afirmação e pelo uso que cada um deles faz da sua realidade, do seu corpo, da sua dança.

O corpo na dança, portanto, representa um canal com um grande potencial para compreender dinâmicas interculturais e interpessoais e, redimindo a dança do ser apenas objeto de estudo, vemos como ela nos permite de abordar com uma perspectiva atenta e que parte desde dentro, os movimentos do mundo em contínua transformação do qual fazemos parte. Esta prática, como outros códigos culturais, é também uma maneira de ordenar e categorizar a experiência: vemos como a comunicação não-verbal da dança é usada, quando é assim que os intérpretes encontram as melhores maneiras para expressar, formas, mensagens, histórias e emoções.

No trabalho de campo, ao analisar os movimentos, e ao participar “dançadamente” nas práticas, ao aprofundar a observação através das entrevistas, surgiu a noção de corpo como espaço experimentado, vivido, produto e produtor de representações e práticas; um corpo ativo que na dança permite realizar distintas finalidades, e ao mesmo tempo é também por ela produzido. Ele, portanto, é sim algo sobre o qual se inscrevem subjetividade, sociedade e cultura, mas ele mesmo, na sua materialidade, na maneira em como foi construído, expressa-se, sendo o lugar onde a vida acontece.

Concluimos, destacando que a percepção que cada bailarino tem de si, não é apenas um dado adquirido, mas produção contínua de novos movimentos, que incorpora

continuamente as mudanças e os encontros, criando o próprio “chão” sobre o qual dançar. Por isso temos que reconhecer que não podemos conhecer totalmente o que define um corpo na dança, assim como um corpo no mundo, mas podemos continuar, com perguntas, a reconhecer o corpo na dança como condição de produção de conceitos e conhecimento.

## Bibliografia

- Alexandre, M.A. (2009). Formas de representação do corpo negro em performance. *Repertório: Teatro & Dança*, 12 (12), 104-114. Recuperado em 17 de Outubro de 2018, em <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4343>
- Almeida, V.M. (1996). *Corpo Presente: Treze Reflexões Antropológicas sobre o Corpo*. Oeiras: Celta Editora.
- Araújo, B.M.V. (1999). *Meu corpo é um templo, minha oração é a dança*. Recife: Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Brasil.
- Azevedo, M.S. (2004). *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva.
- Bateson, G. ([1955] 1976). A theory of play and fantasy. In R. Schechner & M. Schuman, *Ritual, play, and performance: readings in the social sciences/theatre*, (67-73). New York: Seabury Press.
- Bernard, M. (2001). *De la création chorégraphique*. Pantin: Centre National de la Danse.
- Bourdieu, P. (1977). Remarques provisoires sur la perception sociale du corps. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 14, 51-54.
- (1980). *Le Sens Pratique*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Bull, M. & Jon P.M. (2015). *Ritual, Performance and the Senses*. London: Bloomsbury Publishing Plc.
- Carlson, M. (1996). *Performance: A Critical Introduction*, London and New York: Routledge.
- Carozzi, M.J. (2011). Más allá de los cuerpos móviles: problematizando la relación entre los aspectos motrices y verbales de la practica en las antropologías de la danza. In \_\_\_\_\_ *Las palabras y los pasos: etnografías de la danza en la ciudad*, (7-45). Buenos Aires: Gorla.
- Carvalho, M.J. (2006). *Corpos em risco: etnografando bailarinos de dança contemporânea em Florianópolis com ênfase em suas trajetórias na dança, concepções de corpo e corporalidade*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil.
- Catré, C.N.M., Ferreira, J.A., Pessoa, T., Catré, A. & Catré M.C. (2016). Espiritualidade: Contributos para uma clarificação do conceito. *Análise Psicológica* 34 (1), 31-46. Recuperado em 15 de Março de 2019, em [http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0870-82312016000100003](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0870-82312016000100003)
- Clark, V.A. (1994). Performing the Memory of Difference in Afro-Caribbean Dance: Katherine Dunham's Choreography, 1938-1987. In F. Geneviève & R. O'Meally, *History and Memory in African-American Culture*, (188-204). New York: Oxford University Press.
- Colbert, S.D. (2017). *Black movement, performance and cultural Politics*. London: Rutgers University Press.
- Conquergood, D. (1985). Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance. *Literature in Performance*, 5 (2), 1-13.

- (2002). Performance studies: Interventions and Radical Research. *TDR/The Drama Review* 46 (2), 145-153.
- Crespo, J. (1990). *A história do corpo, memória e sociedade*. Oeiras: Difel.
- Das, J.D. (2007). *Katherine Dunham: Dance and the African diaspora*. Oxford: Oxford University Press.
- Douglas, M. ([1970] 1973). *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*. New York: Random House.
- Dyck, N. & Archetti, E. (2003). *Sport, Dance and Embodied Identities*, Oxford: Berg.
- Fabião, T. (2009). A dança da diáspora Africana no contexto sócio-pedagógico de Portugal. *O Mosaico/FAP*, 1, 1-14. Recuperado em 5 de Dezembro de 2018, em <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/1476>
- Fazenda, M.J. (1996). Corpo naturalizado. In V.M. Almeida, *Corpo Presente: Treze Reflexões Antropológicas sobre o Corpo* (141-153). Oeiras: Celta Editora.
- (2014). A dimensão reflexiva do corpo em ação: Contributos da antropologia para o estudo da dança teatral. In P. Godinho, *Antropologia e Performance: Agir, Atuar, Exibir* (53-76). Castro Verde: 100LUZ.
- (2016). Da reflexão teórica sobre a dança ao trabalho de campo e vice-versa. In S.V. Almeida & R.A. Cachado, *Os Arquivos dos Antropólogos* (49-59). Lisboa: Palavrão, Associação Cultural.
- Fradique, T. (2014). For years, I have dreamed of a liberated Anthropology. In P. Godinho, *Antropologia e Performance: Agir, Atuar, Exibir*, (27-52). Castro Verde: 100LUZ.
- Geertz, C. (1973). Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture. In \_\_\_\_\_ *The interpretation of Cultures: Selected Essays* (3-30). New York: Basic Books.
- Godard, H. ([1995] 2002). Gesto e percepção. In R. Pereira & S. Soter, *Lições de dança* (11-35). Rio de Janeiro: UniverCidade.
- Gomes, N.L. (2011). Movimento negro, saberes e a tensão regulação-emancipação do corpo e da corporeidade negra contemporânea. *Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar*, 1 (2), 37 -60. Recuperado em 11 de Dezembro de 2019, em <http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/35>
- Gottschild, B.D. (2003). *The Black Dancing Body: A Geography From Coon to Cool*. New York: Pallgrave Macmillan.
- Guzzo, M.S.L. & Spink, M. J. P. (2015). Arte, dança e política(s). *Psicologia & Sociedade*, 27 (1), 3-12. Recuperado em 13 de Novembro de 2018, em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-71822015000100003&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-71822015000100003&script=sci_abstract&tlng=pt)
- Halbwachs, M. ([1950] 1990). *A memória coletiva*. São Paulo: Revista dos tribunais.
- Hanna, J.L. ([1979] 2010). Toward a Cross-Cultural Conceptualization of Dance and Some Correlate Considerations. In J. Blacking & J. Kealiinohomoku, *The Performing Arts: Music and Dance* (17-45). Berlin, Boston: The Gruyter Mouton.
- Hobsbawm, E. & Ranger, T. (1983). *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press.



- Hymes, D. ([1973] 1981). Breakthrough into Performance. In \_\_\_\_\_ “*In Vain I Tried to Tell You*”: *Essays in Native American Ethnopoetics* (79-141). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Itaú Cultural. [Itaú Cultural]. (2017, Março 30). Luciane Ramos Silva – O negro na dança – Diálogos Ausentes. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=CkfOpnfmfLE&index=2&list=PLjeZ2I-NCwPbKpYiWUBTUuzpJwoXgM\\_S8](https://www.youtube.com/watch?v=CkfOpnfmfLE&index=2&list=PLjeZ2I-NCwPbKpYiWUBTUuzpJwoXgM_S8)
- Jackson, M. (1983). Knowledge of the Body. *Man New Series*, 18 (2), 327-345.
- (1989). *Paths toward a clearing Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Kaeppeler, A. (1978). Dance in Antropological Perspective. *Annual Review of Anthropology*, 7, 31-49. Recuperado em 7 de Janeiro de 2019, em <https://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.an.07.100178.000335>
- Kealinohomoku, J. ([1970] 2001). *An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance*. In A.C. Albright, & A. Dils, *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader* (33-43). Middletown: Wesleyan Univ. Press.
- Kurath, G. (1960). Panorama of Dance Ethnology. *Current Anthropology*, 1 (3), 233–254.
- Kuyoers, P. (2010). Buracos negros - uma entrevista com Hubert Godard. *Percevejo, Dossiê Corpo Cênico*, 2 (2), 1-21. Recuperado em 7 de Janeiro de 2018, em <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1447>
- Lebourges, S. (2006). *En Busca Del Degage Perfecto. Terminologia Del Ballet*. Ciudad de México: UNAM.
- Lepecki, A. (2003). O corpo colonizado. *Gesto: Revista do Centro Coreográfico do Rio*, 3 (2), 7-11. Recuperado em 6 de Março de 2019, em <http://omelhoranjo.blogspot.com/2006/09/o-sindrome-de-stendhal-i-corpo.html>
- (2013). Planos de composição: dança, política e movimento. In P. Raposo, V.Z. Cardoso, J. Dawsey, J. & T. Fradique, *A Terra do Não-Lugar: Diálogos entre Antropologia e Performance* (111-122). Florianópolis: EdUFSC.
- MacDougall, D. (2006). *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. New Jersey: Princeton University Press.
- Manning, E. (2012). *Always More Than One*. London: Duke University Press.
- Martins, L.M. (2003). Performances da oraliteratura: corpo, lugar da memória. *Letras Santa Maria*, 26, 63-81. Recuperado em 20 de Dezembro de 2018, em <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>
- Mauss, M. (1934). Les techniques du corps. *Journal de Psychologie*, 32, 271-293.
- Mira, A. (2018). Contornos de inexistência: uma leitura da peça coreografia I Am Here, de João Fiadeiro. In G. Vaz-Pinheiro, *Bodied spaces. Disursos cruzados entre corpo e espaço* (75-105). Porto: INCM.
- Monteiro, M.F.M. (2011). Dança Afro: Uma dança moderna brasileira. In S. Nora, & M. Spanghero, *Húmus 4* (51-59). Caxias do Sul: Lorigraf.
- Oliveira, N.N. (2017). Tentando definir a estética negra em dança. *Revista Aspas*, 7 (1), 34-50.

- Osumare, H. (2010). Dancing the Black Atlantic: Katherine Dunham's Research-to Performance Method. *AmeriQuests*. 7 (2), 1-12. Recuperado em 21 de Novembro de 2018, em <http://www.ameriquets.org/index.php/ameriquets/article/view/165>
- Pasi, M., Rigotti, D. & Turnbull, A.V. ([1993] 1998). *Danza e balletto: dizionario*. Milano: Jaca Book.
- Pereira, R. (2003). *A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: FGV.
- Prandi, R. (2005). *Segredos guardados: Orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Radcliffe-Brown, A. R. (1957). *A Natural Science of Society*. Glencoe, IL: Free Press.
- Raposo, P., Cardoso, V.Z., Dawsey, J. & Fradique, T. (2013). *A Terra do Não-Lugar: Diálogos entre Antropologia e Performance*, Florianópolis: EdUFSC.
- Ribeiro, R.I. (1996). *Alma africana no Brasil*. Os iorubás. São Paulo: Oduduwa.
- Roach, J. (1996). *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. Columbia University Press.
- Roquet, C. (2011). Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo. *O Percevejo Online*, 3 (1), 1-15. Recuperado em 5 de Março de 2019, em <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1784>
- Sabino, J. & Lody, R.G.M. (2011). *Danças de matriz africana: antropologia do movimento*. Rio de Janeiro: Broch.
- Samuels, M. & Samuels, N. (1975). *Seeing with the mind's eye: the history, techniques and uses of visualization*. New York, USA: Random House Inc.
- Sansone, L. (2012). *Memórias da África: patrimônios, museus e políticas das identidades*. Salvador: ABA publicações.
- Santos, I.F. (2002). *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. São Paulo: Terceira Margem.
- Schechner, R. (1985). *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- (1988). *Performance Theory*. London: Routledge.
- Serrano, L.S. (2010). *Corpografias: uma leitura corporal dos intérpretes-criadores do grupo Dimenti*. Tese de Doutorado em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil.
- Serrote, J.M. (2015). *Antroponímia da língua kimbundu em malanje*. Dissertação de Mestrado em Terminologia e Gestão da Informação de Especialidade, FCSH Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Silva, L.R. (2018). *Corpo em diáspora: Colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny*. Tese de Doutorado em Artes Cênicas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, Brasil.
- Singer, M.B. (1959). *Traditional India: Structure and Change*. Philadelphia: American Folklore Society.
- Stanislavski, C. ([1961] 1995). *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- Tinhorão, R.J. (1997). *Os negros em Portugal*. Alfragide: Editorial Caminho.
- Toldo, F. (2016). Ver a «emoção». A kizomba de Angola para o mundo. *Mulemba, Revista Angolana de Ciências Sociais*, 6 (12), 145-178. Recuperado em 7 de Janeiro de 2018, em <https://journals.openedition.org/mulemba/951>
- Torp, L. & Giurchescu, A. (1991). Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance. *Yearbook for Traditional Music*, 23, 1-10.
- Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications.
- Turner, V. (1987). *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.
- Waille, F. ([2011] 2018). Corpo, Artes e Espiritualidade no Trabalho de François Delsarte (1811-1871): uma dinâmica da educação somática expressiva. *Revista Cena*, 24, 20-36. Recuperado em 13 de Março de 2019, em <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/80009>
- Youngerman, S. (1975). Method and theory in dance research: an anthropological approach. *Yearbook of the International Folk Music Council*, 7, 116-133.
- Zenicola, D.M. 2016. Katecô Black Dance. *Uberlândia* 3 (2), 33-43.

## **Anexo 1 - Audiovisual**

Alexa Ranaldo. [Alexa Ranaldo]. (2019, Setembro 26). Anexo da Dissertação - *Que corpo é esse?* - Alexa Ranaldo. Disponível em <https://youtu.be/JblR5MLQxIM>

Disponível também no DVD da dissertação.

## **Anexo 2 - Arquivo das perguntas realizadas nas entrevistas**

- Que corpo é esse que dança?
- Porque danças?
- Usas a dança para que?
- Tuas danças são tuas histórias de vida?
- Em que maneira tuas experiências marcam teu corpo e teus movimentos?
- Quais elementos da tua vida, da tua pessoa, colocas na dança? Quais ficam fora?
- Que queres mover com teu mover?
- Tua dança tem narrativa?
- Existe ativismo na tua dança?
- Tua dança tem um significado? Se sim qual?
- Utilizas a improvisação?
- Tua dança possui formas e estruturas marcantes?
- Quais são as partes do corpo que utilizas principalmente?
- O que é para ti a técnica?
- Como elaboraste a tua técnica?
- Qual ‘é a tua pesquisa de movimento?
- Sobre que chão dança? O que carrega a tua dança? Sobre o que ela mexe?
- Como acontece a tua presença do corpo? No palco e na sala?
- Qual ‘é a relação do teu movimento com o espaço onde danças?